



МУЗИКА ЛАСАМ

ДУБЛЕТ

1928



УКРАЇНСЬКИЙ МАНДОЛІНОВИЙ ЖІНОЧИЙ ОРКЕСТР У ВІННІПЕГУ

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

ЧИТАЧІ! Поспішайте заповнити й надіслати до редакції анкети, надіслані вам при „Музика—Масам“ № 3-4. Нам потрібно знати ваші побажання й зауваження. РЕДАКЦІЯ.

З М І С Т

	Стор.
Передова: Літо—на перепідготовку!	1
Зміст праці керівника хоргуртка (продовження). І. Нишій	2
Музичні школи УСРГ, їх установка і умови вступу до них. Ю. Т.	4
План курсів перепідготовки керівників масової муз. роботи	7
Маршрути музичних екскурсій	9
Мій запис до композиторів. Незадовгий	10
Що таке „музика легкого жанру“ і як з нею бути. Невежер	11
Геть „Кирпичики“!	12
Необхідні відомості з постановки голосу для керівників хорового співу та декламації. А. Некрасова	14
Форми побудови музичних творів. Бесіда 4-та. П. Козицький	18
Короткі нариси з теорії ладового ритму. Нарис 5-й. А. Кулаковський	19
Що читати для музичної самоосвіти. П. К.	20
Вказівки й поради скрипачам-самоуцям. І. Бугнін	21
Музично-історичні нотатки	22
Про знаменитих майстрів-скрипалів. А. Незадовгий	24
М. А. Римський-Корсаков. (З нагоди 30-тиріччя з дня смерті). І. Туркельтауб	25
Змагання клубних музичних складів Москви	26
П. М. Бігдаш-Бігдашів (До 35-тирічного ювілею). Я. Юрмас	26
Дописи	27
Бібліографія й нотографія	30
Музичні розваги	32
Наше листування	33
НОТНІ ДОДАТКИ:	
1. Усміхнувся нам Жовтень* міш. хор. С. Барика	
2. „Коліска“* муз. К. Богданаков, розкладка на оркестр народних інструментів Ф. Богданова	

Харківській композиторській майстерні замовлено скласти збірку музичних творів для оркестрів народних інструментів (струнових), тому Бюро майстерні просить читачів повідомляти, для якого складу оркестру (на скільки інструм. і які саме) бажано читачам мати таку збірку. Побажання надсилайте на адресу: Харків, Центросільбуд, Композиторській Майстерні ВУТОРМ'у.

50%. ЗНИЖКИ ДАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТНИКАМ ЖУРНАЛУ

„МУЗИКА—МАСАМ“ ПРИ КУПІВЛІ НИМИ КОМПЛЕКТІВ ЖУРНАЛУ „МУЗИКА“ (орган Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича) за 1923-24-25 і 27 роки.

В журналі „Музика“ за 1923 рік, крім іншого матеріалу, вміщено такі цінні статті:

№ 1. О. Чапківський—„Микола Леонтович“ (біограф. нарис). П. Козицький—„Творчість Леонтовича“, А. Бушкий—„Музика в творчості життя“, Кл. Квітка—„Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів“, Б. Манжос—„Марксизм і музика“.

№ 2. Розпроданий.

№ 3-5. А. Альшванг—„Ритм і метр“ (початок), П. Козицький—„Кирило Стеценко“ (наука, життя в Києві, Головорусовська сплячка, часи революції), М. Грінченко—„Сучасна укр. музика“, Кл. Квітка—„Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами“, Б. Нейман—„Нові книжки про музику“.

№ 6-7. А. Бушкий—„Походження музичної матерії“, А. Альшванг—„Ритм і метр“ (продовження), Акад. Ф. Шніт—„Мистецтвознавство“, Б. Назаровський—„Мовна інтонація та музика“, В. Г.—„В гостині у композитора П. Синиці“, Ю. Меженко—„Децимальна міжнародна система й питання музикнографії“.

№ 8-9. М. Грінченко—„Памяті Я. Степового“, С. Аманшин—„Психологія музичних переживань“, М. Вериківський—„Сучасний стан мистецтва хорового виконання“.

Ціна комплекту 80 коп. замість 1 грнб. 60 коп. Ціна за номер 25 коп.

Адреса для замовлення: Харків, Центр. Сельбуд, ЦП ВУТОРМ'у.



ЧЕРВЕНЬ

Орган Відділу Мистецтва УПО НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукраїнського Товариства Револуційних Музик (ВУТОРМ)

ЛІТО—НА ПЕРЕПІДГОТОВКУ!

Справа перепідготовки музичного керівника є болюче питання для масової музичної роботи. Постійна, майже без перерв практична праця з гуртком, переобтяженість нею, відсутність будь-яких курсів музичної перепідготовки призводять до того, що в масі керівник позбавлений змоги підчас роботи стежити за новинами музичної літератури, новинами методологічної думки то-що. У музичному досвіді кожного з часом утворилися щілини, порожні місця, він, як кажуть, пасе задніх. З цим прикрим станом треба рішуче боротися. Наше гасло: за перепідготовку керівників масової музичної роботи!

Кращий час для перепідготовки,—це літня перерва, коли послаблюють систематичну роботу з гуртками, а подекуди навіть роблять перерву в ній.

В який же спосіб треба використовувати цю перерву?

Нижче ми подаємо проєкта навчального плану 3-х річних літніх курсів перепідготовки керівників масової музичної роботи, що його розробила Музсекція Держнаукметодкому Наркомосвіти.

Отже, треба організувати курси. Тут ініціатива мусить піти від окрполітосвіт та профспілок, які, виконуючи ухвали Всеукр. Мет. Народи Політосвіти, Всеукр. Художньої конференції та 2-го з'їзду ВУТОРМ'у, що відбулися цього року, мусять взятися до організації таких курсів (асигнувати кошти, призначити стипендії чи командировки то-що).

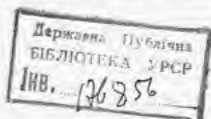
Але ці курси розв'язати справи перепідготовки цілком—не зможуть, залишаться великі кадри керівників, що не зможуть вступити до курсів. Для них потрібні інші форми перепідготовки.

Тим самим органам необхідно по округових центрах, особливо, там, де є музичні школи, організувати короткотермінові конференції, на яких би керівники масової муз. роботи обмінялися своїм практичним досвідом та заслухали б кілька доповідей хоча б на такі теми: новини музичної й методологічної літератури, соціологія музичного мистецтва, стан музично-професійної й музично-політосвітної роботи в УРСР, сучасний стан української муз. культури то-що.

Списки книжок по окремих питаннях музичної самоосвіти, що їх подаватимемо з цього №-ра в журналі, дадуть змогу студіювати ті питання вдома. А організація музичних екскурсій до Києва, Москви, Ленінграду для ознайомлення з музичними музеями, бібліотеками, муз. науковими установами й підприємствами збагатить досвід муз. працівника.

Ось ті можливості в перепідготовці, що їх ми маємо на літо.

Хай же гасло: „за перепідготовку керівників масової музичної роботи“—перетвориться в життя. Хай кожен політосвітний орган, кожна профспілка й кожен керівник, пам'ятає що поширення й оновлення знань музкерівника зробить його роботу кращішою для робітництва й селянства.





ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ Й ДОВІДКИ

(Організація музичної роботи)

ЗМІСТ ПРАЦІ КЕРОВНИКА ХОРГУРТКА

Г. Художня обробка пісень¹

Художньо виконати твір—значить вивести його логичну та емоціональну властивості за допомогою швидкості руху (темпу) пісні, розстановки перепочивок (дихання), зміни сили й фарблення (тембру) звуку, доброї вимови слів (дикції) та таких відтінків, як пливкість виконання (легато), наголоси (сфорцато), стокато (одривчасто) та інші.

Основною умовою художності виконання є бездоганна передача мелодії та її ритму. Часто доводиться спостерігати, що керівники гуртків, не навчивши гурток вірно співати мелодію, починають „натаскувати“ його на художнє виконання, яке вони часто розуміють, як застосування низки, подекуди навіть непотрібних, відтінків (нюансів). Треба раз і назавжди запам'ятати, що починати художню обробку твору, не вивчивши його, це те саме, що прикрашати будинок, не добудувавши. Однак, загальну схему виконання хористи мусять засвоїти уже при вивчанні партій. Підкреслюємо ще раз, що в процесі розучування гурток мусять бути доведений до усвідомлення потреби тих, а не інших засобів художнього оформлення пісні, бо це зробить роботу гуртка свідомою й цінною у виховавчому відношенні.

Чого ж вимагає художність виконання твору?

Насамперед, встановлення належного темпу. Справді, коли б ми виконували жалібний марш „Ми жертвою в бої нерівнім лягли“ (гарм. Верховиця) в такому ж темпі, як і марш Вериків-

ського „Прапор червоний“, або навпаки, то, навіть при задоволенні всіх інших вимог художності, ці твори робили б зовсім не те враження, яке вони мусять справляти.

Для вірного встановлення темпів та для перевірки їх радимо користуватися метрономом².

Нерідко композитор не ставить точного визначення темпу за метрономом (число коливань), а позначає його більш загальними термінами—„повільно“, „швидко“, „ходою“ (або італійськими назвами—„andante“, „allegro“, „tempo di marcia“) то-що, яким на таблиці метроному відповідає по кілька цифр. В таких випадках керівник зупиняється на одній з них на свій розсуд.

Метроном дуже корисний також і для усунення прикритої хибі багатьох диригентів—невміння строго додержувати темпа та ритма.

При зміні настрою, інколи перед кінцем пісні, при зміні розміру то-що темп пісні здебільшого міняється, що надає творові більшої виразності. В більшості

² Метроном є музичне приладдя (апарат для вимірювання темпу. Він має заводний годинниковий механізм і маятник, що його прикріплено внизу на осі так, що верхня частина маятника коливається. По маятнику пересовується невеличка вага,—що вище пересунуто цю вагу, то повільніше коливається маятник. Проти маятника вміщено вузеньку таблицю з розділками (від 40 до 208). Ці розділи визначають, що маятник протягом певної одиниці часу може зробити від 40 (коли вага стоїтиме проти ц. фри 40) до 208 коливань. При звичайному визначенні кожна чверть даної пісні рівняється по довжині одному коливанню маятника (на початку твору композитор зазначає темп у чвертях, рідше в восьмих, половинних).

¹ Попередні статті див. в №№ 3-4 й 5.

випадків ці зміни композитор позначає такими термінами, як „повільніше“, „прискорюючи“ то-що. Ми радимо строго додержуватись вказівок композитора щодо темпів і без потреби не змінювати їх, бо зайві зменшення або надмірне прискорення темпів порушують цілість твору. В такій же мірі обережно треба користуватись і ферматами над акордами та павзами. Другою надто важливою властивістю виразного виконання є логичне й природне для даного твору фразування. Як невірна розбивка словесного твору, так і невірна розбивка музичного твору, невірні перепочинки в диханні, невірний розподіл сили звуку, наголосів то-що існують вразіння від них. Тому керівник мусить завжди пильно стежити за вірною розстановкою перепочинків у диханні й домагатися, щоб співаки набирали повітря як раз стільки, скільки потрібно для виконання того чи іншого уривку твору. Проспівавши якусь фразу, співак мусить спокійно через ніс набрати повітря і потім економічно витратити його при виконанні дальшої фрази. Треба також заборонити передихати серед слова.

Зразок невірної розстановки дихання можна показати на такому прикладі: про-

співавши перший куплет пісні „Мала мати одну дочку“ за визначеними нижче перепочинками:

„Мала мати одну \vee дочку.

Мала \vee мати одну дочку

Та й купала у \vee медочку“,—

ми тим самим порушимо словесну й музичну будову твору і передамо його невірно й нехудожньо.

Так само стоїть справа і з збільшенням та зменшенням сили звуку в межах фрази. Наприклад, з поданих нижче трьох способів виконання фрази

d-i-m-i-n-u-e-n-d-o

„Мала мати одну дочку“...

cresc. dim.

„Мала мати одну дочку“...

crescendo dim.

„Мала мати одну дочку“...

лише третій спосіб буде вірний, бо в ньому підкреслено слово „одну“ й таким чином логичний зміст цієї фрази передано вірно. Звідси треба зробити висновок, що крешендо (посилення) та димінюендо (послаблення) розставляти аби-як не можна, бо розстановка їх підлягає певним законам мови й музики.

(Далі буде)

І. Ницай.

П
І
Д

К
Е
Р
У
В
А
Н
Н
Я
М

Д
И
Р
И
Г.

С
И
Т
Н
И
К
А



Капела за рік існування дала 53 концерти, з яких 22 безплатні на революційні та громадські свята, охопивши почасті й округу. 31-III—2-IV капела зробила подорож до м. Миколаєва, давши там 5 концертів, з них 3 на заводі Андре Марті. Концерти пройшли з великим і матеріальним, і художнім успіхом. Відвідало концерти до 5.000 чол.

МУЗИЧНІ ШКОЛИ УРСР, ЇХ УСТАНОВКА

та УМОВИ ВСТУПУ ДО НИХ

Музичні школи України—трьох типів, а саме: музичні професійні школи, музичні (й музично-драматичні) технікуми та музично-драматичні інститути. Музпрофшколи дають середню музичну освіту, а музтехникуми та муздрамінститутами—вищу. Відповідно до цього й їхня установка й умови вступу до них—різні. Отже, розглянемо кожний з типів музшкіл зокрема.

1. МУЗПРОФШКОЛА

Установка.

Кожна музпрофшкола має три відділи: 1) вокальний (навчання співу), 2) фортеп'яновий (навчання гри на фортеп'яні) та 3) інструментальний (навчання гри на скрипці, віолончелі, кларнеті, тромбоні й інш. оркестрових інструментах).

Завданням Музпрофшколи є підготувати:

а) на вокальному відділі—хориста вищої кваліфікації (хориста опери, оперети, доброї капели, як от „Думка” то-що);

б) на фортеп'яновому відділі—піаніста для ансамблів естрадного типу, як от: „салонні” оркестри, оркестри малого складу з участю фортеп'яна (наприклад, у кіно), акомпаніатора;

в) на інструментальному відділі—оркестранта для духових оркестрів та для мішаних оркестрів.

Разом із цією фаховою підготовкою музпрофшкола має завдання дати знання й загальну освіту відповідні до тих, що їх дають інші профшколи. При відповідній установці програми та практичної виробничої роботи учнів по робітничих клубах, сельбудах та хатах-читальнях музпрофшкола має виготовити учнів, обізнаних із завданнями та практикою політосвітньої роботи.

Умови вступу

Для вступу в музпрофшколу треба мати загальну освіту в обсягові курсу 7-мілітної трудшколи, а музичні знан-

ня—в обсягові дитячого відділу музпрофшколи або в розмірі програми співів старшого концентру трудшколи (при умові повного його проходження), себ-то, елементарну теорію музики в межах до розв'язування інтервалів з відповідним курсом сольфеджіо.

Від тих, хто вступає на відділи фортеп'яновий та інструментальний (по класах скрипки та віолончелі), вимагається, щоб вони володіли своїм інструментом у мірі, що відповідає програмі дитячого відділу музпрофшколи, що є підготовчим до вступу в останню.

До музпрофшколи, взагалі, приймається учнів від 15 років, а на відділі—вокальний та інструментальний (лиш по класу гри на духових інструментах)—від 18 років. Учні, віком молодших від указанного, приймається лиш з дозволу спеціальної комісії, до складу якої, крім навчителів музики, входить і лікар.

Час навчання

Час навчання по музпрофшколах звичайно 3 роки.

Місцеперебування музпрофшкіл

Державні музпрофшколи є по таких містах України: у Харкові, Києві, Одесі, Полтаві, Дніпропетровському, Херсоні, Миколаєві, Чернігові, Житомирі, Гумані, Запоріжжі, Вінниці, Кременчуці, Артемівському, Луганському та Сумах¹.

II. МУЗТЕХНИКУМ

Установка

Музтехникуми також мають 3 відділи, а саме: 1) вокальний, 2) фортеп'яновий та 3) оркестровий².

Завдання музтехникумів—виготовлювати виконавців вищої мистецької кваліфікації в галузі музичного мистецтва.

¹ В кожному з указаних міст є по одній музпрофшолі, лиш у Києві їх є 5, з яких одна—єврейська.

² Одеський Муз.-драм. Техникум має ще відділи: драматичний та балетний, що випускають артистів драми й балету.

Батьки! Як-що ваша дитина має хист до музики, посилайте її до музичної школи.

Відділи музтехникуму підготовляють:
а) вокальний відділ: співаків-артистів опери й оперети та співаків камерних (концертних);

б) фортеп'яновий відділ: піаністів-солістів, піаністів-ансамблів, концертмайстрів¹ та акомпаніаторів;

в) оркестровий відділ: музик для інструментальних камерних ансамблів (тріо, квартет, квінтет й інш.), оркестрантів симфонічних та оперових оркестрів, солістів-інструменталістів (скрипачів, віолончелістів й інш.).

Умови вступу

Загальна вимога для тих, хто вступає до музтехникуму, є закінчення музпрофшколи або наявність загальноосвітніх та музичних знань в обсягові курсу музпрофшколи (набутих, може, й поза межами музпрофшколи).

До музтехникумів приймається осіб віком від 17 до 35 років. Осіб іншого віку приймається з дозволу спеціальної комісії при музтехникумі.

Час навчання

Загальний курс музтехникумів розраховано на 4 роки, але на вокальному відділі (по підвідділу камерного співу) та на інструментальному (по класу гри на духових інструментах) строк навчання менший—3 роки.

Місцеперебування музтехникумів

Державні музтехникуми є у Харкові, Києві, Одесі, Дніпропетровському та Полтаві.

III. МУЗ.-ДРАМ. ІНСТИТУТ

Установка

Музично-драматичні інститути мають такі факультети: 1) педагогічний, 2) диригентський і 3) драматичний. Два перші факультети поділяються на відділи: педагогічний—на а) відділ професійної освіти та б) відділ музичного виховання, а диригентський факультет—на а) відділ оркестровий та б) відділ хоровий.

¹ Концертмайстрами—піаністами, називають піаністів, що вивчають партії з артистами—солістами та акомпанують на релетіціях (в опері).

Крім того є ще окремих відділ теорії та композиції, а відділи педагогічного факультету кожен поділяється на дві секції (підвідділи): інструментальну й вокальну, соціального виховання та політосвіти.

Відділ професійної освіти педагогічного факультета готує:

1) Навчителів гри на фортеп'яно, смичкових та духових інструментах² (секція інструментальна) та 2) навчителів співу (секція вокальна). І перші і другі мають становити кадри учителів для музпрофшкіл, музкурсів то-що.

Відділ музичного виховання педагогічного факультета готує:

1) музичних вихователів для установ соціального (секція соціального виховання) та 2) інструкторів музичного виховання для установ політосвітніх (секція політосвіти).

Оркестровий відділ диригентського факультета готує диригентів симфонічних та оперових оркестрів, а хоровий відділ диригентського факультета—диригентів капел та хормайстрів оперових хорів та хорів музкомедій.

Драматичний факультет готує драматичних режисерів.

Окремий відділ теорії та композиції готує:

1) навчителів основних музичних наук (як от елементарна теорія, гармонія, сольфеджіо, музичні форми, інструментування то-що) для музпрофшкіл, музкурсів і інше та

2) Композиторів.

Поруч із науками, потрібними для набуття знань фахових, студенти інститутів вивчають низку наук загальноосвітніх та знайомляться з організацією, формами та методами музично-політосвітньої роботи.

Умови вступу

Загальна вимога для вступу до муз.-драм.-інституту це закінчення або наявність знань курсу музпрофшколи. Однак

² В Харківському інституті є ще клас гри на кобзі.

Не лишайся музикою-недоуком,—прагни набути музичних знань.

всі вступники повинні мати рівень загального й музичного розвитку, потрібний для набуття найвищої мистецької та педагогічної кваліфікацій. Отже, не всяк, хто закінчив музпрофшколу, може бути прийнятий до муз.-драм.-інституту.

Для вступу на драматичний факультет потрібна лиш загальна (а не музична) освіта за курс профшколи (незалежно від її фаху) та відповідні фізичні дані.

На диригентський факультет та відділ теорії й композиції приймається осіб, які ще в музпрофшколі (або й поза нею, виявили певні здібності та нахил до диригентської чи композиторської праці. Крім того ставиться підвищені вимоги щодо загального й музичного розвитку. На відділ музичного виховання (як загальне правило) приймається осіб, що закінчили музпрофшколу по класу фортепіано. На всі факультети приймається осіб, віком від 18 до 35 років.

Строк навчання

Строк навчання по муз.-драм.-інститутах взагалі—4 роки, лиш на хоровому

відділі диригентського факультету—три роки.

Місцеперебування муз.-драм.-інститутів

Музично-драматичних інститутів в Україні 3: у Харкові, Києві та Одесі.

IV. ЗАГАЛЬНІ ЗАУВАЖЕННЯ

Прийом до музичних шкіл всіх трьох типів провадиться шляхом іспитів, які звичайно починається з 1 вересня. Плату за іспити (від 1—50 карб.) визначається в залежності від заробітку вступника чи осіб, на чиому утриманні він перебуває. Заяви про бажання вступити до школи приймається з 1 червня до 20 серпня. До заяв додається відповідні документи.

Докладні відомості про умови вступу до музичних шкіл див. у книжці „Правила й програми для вступу до інститутів, техникумів та робфаків УСРР на 1928-29 рік“. (Видання „Пролетарий“, ціна 45 коп.) та подібну ж книжку про

вступ до профшкіл. (Видання того ж видавництва, ціна 30 коп.).

Примітка. В останній час Наркомосухвалив з'єднати музтехникуми з інститутами в Харкові, Києві й Одесі, де-які (в Полтаві, Дніпропетровському) перетворюються на музпрофшколи. Таким чином, муз.-драм. інститути крім установки на виготовлення педагогів, матимуть установку на виготовлення і виконавців—музик та співаків. По затвердженні цієї ухвали вищими органами окремо й докладно подамо відомості про всі зміни в найближчому числі.

Ю. Т.

ХАРКІВСЬКА КАПЕЛА КОБЗАРІВ ім. Т. ШЕВЧЕНКА



Капела своєю 8-ю подоріжжю охопила частину РСФРР, Білоруси та України. Особливий інтерес викликала капела в руських робітничих районах, де робітництво вперше познайомилося з нашим народним інструментом—бандурою та нашими народними, революційними та художніми піснями.

ПЛАН КУРСІВ ДЛЯ ПЕРЕПІДГОТОВКИ

КЕРОВНИКІВ МАСОВОЇ МУЗ. РОБОТИ¹

I. Основні положення

1. Курси для перепідготовки керівників масової музичної роботи мають своїм завданням давати належну перепідготовку по фаху так керівникам масової музичної роботи (диригентам хорів, оркестрів, керівникам музгуртків), як і керівникам музичного виховання по школах соцівху.

2. На курси приймається тих із зазначених в п. 1 керівників масової музичної роботи, що мають не менш, як два роки практичної роботи по фаху, а також осіб, що скінчили музпрофшколу.

3. Навчальну роботу на курсах проводиться протягом 3-х років, з 1 липня до 1 вересня кожного літа (не більше, як 6 годин щодня, по 9 робочих тижнів або 54 учбові дні). В часи перерв роботу (узимку) курсів проводиться методом заочного навчання.

4. Курси існують при музично-драматичних інститутах.

5. По закінченні курсів курсантам дається відповідне свідоцтво.

II. Склад музично-теоретичних наук на курсах

	I рік Годин на тиждень	II рік Годин на тиждень	III рік Годин на тиждень		I рік Годин на тиждень	II рік Годин на тиждень	III рік Годин на тиждень
1. Теорія музики (гармонія, контрапункт, fuga) у зв'язку з сольфеджіо	6	6	6	9. Методика муз. етнографії	—	—	2
2. Аналіза музичних форм	2	2	2	10. Методи муз. виховання	—	—	2
3. Методика й техніка диригування	4	4	4	11. Історія музики	4	4	4
4. Практика диригування: а) хором або б) оркестром	4 —	4 —	4 4	12. Методи й практика музично-політосвітної роботи	2	2	2
5. Інструментознавство	4	4	—	13. Фортеп'яно (індивідуальна праця)	1	1	1
6. Читання партитур	2	2	2	14. Скрипка (індивідуальна праця), а для диригентів оркестрів—гра на оркестрових інструментах	1	1	1
7. Дикція й художнє читання	2	—	—	15. Виховання голосу (індивідуальна праця)	1	1	1
8. Методика виховання голосу	—	2	—	Разом	33	33	31

III. Пояснення до навчального плану

1. Від тих, що вступають на курси, вимагається знання курсу елементарної теорії музики та володіння технікою гри на ф.-п. (останнє—в межах програму 2-х років дитячого відділу музпрофшколи).

2. Знання осіб, що їх мають випускати курси перепідготовки, повинні бути в розмірі програми музпрофшколи.

3. Практичний курс теорії музики являє собою поєднання теоретичних наук: гармонії, науки про контрапункт, про fuga, теорію побудови музичних творів (форми) та інструментування. Матеріал курсу теорії має бути розподілений між трьома роками навчання і передбачати проходження частини його в часи зимніх перерв методом заочного навчання.

Цей теоретичний курс повинен мати практичний ухил з широким використанням методи аналізу творів. Основне завдання його—з одного боку—систематизувати практичне знання курсантів, а з другого—дати належну техніку всебічної аналізи музичних творів.

Практичний курс теорії музики мусить бути тісно ув'язаний з сольфеджіо та музичним диктантом, які проводяться систематично й послідовно від найпростіших форм до складних (багатоголосний диктант).

Через проходження курсу теорії музики курсант мусить придбати знання що до методів викладання теоретичних наук та сольфеджіо.

4. Аналіза музичних форм має завданням ознайомити курсантів з побудовою

¹ Див. передову—Літо—на перепідготовку!

музичних творів різних форм. Курс має практичний ухил (практичні аналізи) і тісно ув'язується з матеріалом, що його проходять на практичних курсах теорії. Зокрема, одним із завдань аналізу музичних творів є ознайомити (в процесі аналізу) так з хоровою, як і з оркестровою музичною літературою, і в цій частині його належить ув'язувати з курсом історії музики.

5. Методика й техніка диригування—курс теоретичний і практичний. В теоретичній частині розглядається питання диригентського мистецтва, різні засоби художнього опрацювання й виконання: динамічні, ритмічні, диційні й інші; висвітлення ролі жести й інших рухів та міміки при диригуванні; способи диригування в залежності від темпу, метру й т. ін.; складання планів виконання.

Практична частина полягає у практичних вправах під рояль, а також на лекціях практики диригування.

6. Практика диригування за перші два роки передбачає практичне диригування курсантів хором. А останнього року проводиться спеціалізація: закладаються рівнобіжні групи по диригуванню оркестром і хором (факультативні групи).

Практика диригування хором розрахована на всі три курси. Слухачі першого курсу беруть участь як спостерігачі й як хористи, слухачі II та III курсу—по черзі переводять працю з хором під керівництвом лектора, при чому бажано, щоб було переведено показові спроби праці з хором самого керівника.

Для цієї роботи треба при курсах організувати хорову лабораторію, с-т. утворити таку хорову організацію, де б провадилися можливі види праці з хором: розучування й художнє опрацювання п'єс, праця над вихованням слухових навичок та підвищенням рівня музичного та художнього розвитку хориста (нотна грамота, сольфеджіо, слухання музики та ін.). Цю останню працю повинні переводити слухачі старших курсів і, зокрема, 3 курсу, за керівництвом лекторів курсів.

По закінченні кожна спроба обговорюється на окремих конференціях. Коли буде готовий хоч якийсь репертуар, влаштовується закриті концерти. За рецензентів на такі концерти слід призначати слухачів 3-го курсу. Практика диригування хором є стрижневий предмет на курсах і від раціонального налагодження цієї праці в великій мірі залежатиме й успіх курсів.

7. Інструментознавство треба мислити, як науку інструментування (зокрема—

на духовий оркестр) та ознайомлення з народними інструментами, з чого й можна починати. Далі можна ознайомити слухачів із смичковими та духовими інструментами (діапазон, тембр, місце й роль в оркестрі) і нарешті—на 3-му курсі—спроба диригувати оркестром, який треба організувати при курсах. На 3-му курсі в окремому семінарі можна організувати спроби розкладок на оркестр коротеньких мелодій (народні пісні), переклади на різні ансамблі то-що.

Курс інструментознавства повинно проводити з максимальним додержанням принципу наочності:—ознайомлення й вивчення інструментів на самих же інструментах. По цій науці на час перерви може бути дано багато корисних і дуже цікавих для слухачів завдань для самостійних вправ (оркестрування), які можуть захопити слухачів і бути їм корисними як засіб поширити й поглибити та прикласти на практиці здобуті знання з музично-теоретичних наук.

8. Диція та художнє читання. На першому курсі це—наука, що має завдання виховати слухачів і навчити їх виховувати у хористів уміння виразно вимовляти слова при співі та при художньому читанні, з аналізом художніх творів, навчити майбутніх диригентів умінню пояснити тексти вокальних творів. Тільки коли колектив у цілому зрозуміє твір всебічно (зміст, зв'язок між взаємним художнім оформленням тексту й музики), можна сподіватися художнього виконання хорового твору.

9. Виховання голосу (на всіх курсах) та методика виховання голосу (на другому курсі). Це дисципліни, споріднені між собою, але з різними завданнями, які, правда, кінець-кінцем сходяться до одного—навчити курсанта-диригента виховувати голоси хористів і вирівнювати або об'єднувати хорові партії.

10. Методика етнографічної роботи має завданням на основі придбаних звичок ознайомити курсантів з існуючою літературою по музеографії, а також з методами провадження самої роботи—збирання народних пісень.

11. Методика музичного виховання має в стислих рисах ознайомити з основними принципами педології, а також методами, формами, літературою по музичному вихованню зокрема:

12. Історія музики з музичними ілюстраціями (на всіх трьох курсах) мусить бути поділена на дві частини: історія української музичної культури та всесвітня історія музики. Окремого курсу слухання музики в навчальному

плані не заведено, бо це завдання найраціональніше виконати з'єднано з історією музики.

13. Змістом курсу методи й форми музично-політосвітньої роботи мають бути такі питання: місце музичного мистецтва в політосвітній роботі, зміст, об'єкт, методи й форми музполітосвітньої роботи (слухання музики, хор, оркестр, бібліотека, музична преса то-що). Цей курс має крім політичної установки дати установку організаційну.

14. Фортеп'яно й скрипка—індивідуальне заняття на всіх курсах. Необхідність знайти той або той інструмент не може викликати жодних сумнівів. Скрипка для диригентів духового оркестру мусить бути замінена духовим інструментом, а для диригентів оркестрів народних інструментів,—відповідно, народним інструментом.

15. Відвідування релігійних кращик у місті хорів та оркестрів треба вважати за невід'ємну частину навчання з відповідними із цього висновками. Під таким самим поглядом треба розглядати й одвідування концертів та всякі музичні екскурсії.

16. До навчального плану не внесено соціально-економічних і, взагалі, загально-освітніх наук, але коли б у процесі роботи виявилось, що курсанти в чомусь не мають належної підготовки, то слід влаштовувати окремі лекції, наприклад, з анатомії, фізіології, на літературні теми то-що, надаючи лекціям потрібного їм ухилу.

МАРШРУТИ МУЗИЧНИХ ЕКСКУРСІЙ

I. Київ

А. Музичний музей ВУТОРМ'у (вул. Ворошилова (кол. Вел. Підвально), 15). Рукописи Леонтовича, Стеценка, Степового, Лисенка, сучасних композиторів. Афіші, фотографії, плакати, музичні інструменти. Там же нотозбірня ім. Стеценка, де зібрано українські, російські й закордонні музичні видання.

Б. Музей діячів української культури. (Лисенківський відділ). Тут зібрано експонати, що освітлюють життя й творчість Лисенка.

В. Книгозбірня Лаврського заповідника. Старовинні ноти: рукописи, ірмолії, партесні твори 18 ст.

Г. Всенародня бібліотека. (Бібліотека кол. Духовної Академії). Старовинні ноти. Рукописи композитора Веделя.

Д. Етнографічний музей ім. Вовка при ВУАН. Збірка українських народних інструментів.

Е. Всеукраїнський музей ім. Шевченка. Старовинні ноти, народні інструменти то-що.

Ж. Музично-Драматичний інститут ім. Лисенка, 5-а музпрофшкола ім. Леонтовича, дитячий відділ при Музичному Технікумі. Знайомство з постановкою музично освітньої роботи.

З. Нотодрукарня. Знайомство з технікою нотодрукарської справи.

II. Ленінград

А. Российский Институт Истории Искусств (площ. им. Воронского). Центр музично-наукової роботи в Ленінграді.

Б. Музей Ленинградской Госуд. Академ. Филармонии (Челобтарский пер., 2). Інструменти музичні, рукописи, автографи. Набір рогової музики.

В. Російська „Публичная библиотека“ (пр. 25 октября).

Великий Музичний відділ: рукописи російських композиторів.

Г. Центральная Музыкальная Библиотека Государственных Академических Театров (Фонтанка, 57). Відділ рукописів композиторів XVIII-XIX в.в., що жили при царських дворах.

Д. Этнографический отдел Русского музея. (Инженерная ул., 4).

Е. Музей Антропологии и этнографии Российской Академии Наук. (Васильевский остров, Таможенный пер., 2) музичні інструменти народів СРСР.

Ж. Музей Ленинградской Консерватории (Театральная пл., дом Консерватории).

З. Академическая Капелла (Мойка, 20).

И. Кладбище быв. Александровской Лавры: пам'ятники померлих композиторів.

ТРИБУНА МУЗКОРА

МІЙ ЗАКЛИК ДО КОМПОЗИТОРІВ

(На обговорення)

Живучи на селі, ми тягнемось до мистецтва, найбільше до музики. І що ж? Шляхів до неї багато, та такі вони різні, що далі й не второпаш, на який ступити. А що найлегше створити хоролий гурток, то й беремось, здебільшого, до цієї справи.

Та різна вдача буває,—який з нас, то й не вкладається у рамки хорového співу, залізе грішна думка не тільки чуже співати, але й самому щось скласти. На думку де-кого це „ересь“, мрія божевільного. От на цьому я й зупинюсь.

Говорив я де з ким із сучасних композиторів про оті самі „грішні думки“,—кажуть: „Щоби пісні складати, треба бути не тільки музично-грамотною людиною, а й закінчити вищу музичну освіту.“ Погоджуюсь. А тільки неясно мені:—самого нашого українського люду з десятки мільйонів, і є, либонь, між ними композитори природні, що марно гинуть із своїми талантами, невиявленими, не то що вищою, а й середньої музичної освіти не маючи змоги дістати. Невже ж такі—нехай гинуть?

Я гадаю інакше. По-перше, сельбуду, клуби, школи й інш. мусять виявляти такі таланти й направляти їх до музичних шкіл, клопотатися про стипендії для них то-що. По-друге,—треба створити умови, щоб і той, хто не може йти до школи, міг дістати пораду, вказівки, був би правильно скерований. Одним словом, треба, щоб при такій, скажім, музичній організа-

ції, як ВУТОРМ, що об'єднує в своїх лавах найкращі композиторські сили, було консультатційне бюро, куди б оті самоуки, оті природні таланти могли надсилати свої твори й знаходити потрібну товариську допомогу й ширшу відповідь, чи є в нього дані в цьому напрямку.

Тепер ще одна справа.

На селах багато всяких пісень співають—і старих побутових та історичних, і старих революційного настрою, і революційних, складених уже за нашої доби. Так от, коли вже не в силі ми складати пісень, то записати їх можна. Хай десь буде помилка, але те, що в них співається, можна виявити, а вже в центрі композитори можуть виправити чи сказати, яке місце треба перевірити.

Додам ще й таке: я людина музично малограмотна. Складав пісні й надсилав до міста, разом із складанням пісень почав я серйозно вивчати музику, а за мною ще три чоловіка і, якби давалося нам відповіді і на неясні нам питання, може б ми й значно більшого досягли. Та потрапили ми на: „Не суй носа, куди не слід“. І руки опустилися. Гадаю, що вчинено цілком невірно.

Скажемо й так: коли треба вчитися, то хіба не можна заснувати заочні курси, про які писав тов. Мантула в № 3—4 „Музика—Масам“? На мою думку, не тільки можна, а й треба.

Товариші композитори, давайте ж обговоримо ці питання. Чекаємо на вашу відповідь.

Незломний.

Від Редакції: порушене питання про потребу організації консультативних бюро при композиторських майстернях ВУТОРМу в наших умовах є питанням життєвим. У практиці минулої роботи ВУТОРМу (тоді ще Всес. муз. Т-ва ім. Леонтовича) така консультативна робота композиторів велася й її слід відновити. Отже, даємо слово композиторським майстерням ВУТОРМу та окремим композиторам висловитися в цій справі.

Ще актуальнішим, очевидно, є питання про утворення заочних музичних курсів, справу про організацію яких порушується нашими читачами вже вдруге. Тому бажано, щоб і інші читачі висловилися з приводу цієї думки.

ОЗДОРОВЛЮМО МУЗИЧНУ ЕСТРАДУ

Від Редакції: Ми вже не раз указували на непорядкованість та болячки масової (клубної, сельбудівської та інш.) естради, що надто часто перебуває в загрозовому стані завдяки хибам в організації масової роботи, просяканню на естраду виконавців спекулятивно-халтурного типу, іноді завдяки некваліфікованим керівникам культроботою та завклубам, через брак нового радянського естрадного репертуару й інших причин. Викрити болячки масової естради і вказати шляхи до її оздоровлення—от мета цього нового відділу нашого журналу. Хай же редакція не буде самотньою в цій справі,—хай читачі допоможуть ділом у себе на місцях і викриванням хиб масової естради на сторінках журналу нещадним радянським державним виместити всяке сміття, всякий мотлох, що забруднює масову естраду й загальмовує культурний розвиток роб. сел. мас.

ЩО ТАКЕ „МУЗИКА ЛЕГКОГО ЖАНРУ“ І ЯК З НЕЮ БУТИ

(Підсумки обговорення)

Справа оздоровлення клубної і взагалі масової естради, рівно як і питання про музику для неї, турбують нині і профспілкові культ-освітні органи, і органи політосвіти, і музично-громадські організації. Ці питання знайшли відгук і обговорення на сторінках органу Відділу Мистецтв Головополітосвіти „Нове Мистецтво“. В числі 29-му цього журналу Ілько Гейн у статті „Про легкий жанр у музиці“, рекомендує „витягти з друку й продажу такі річі, як „Кирпичики“... й „Манькин поселок“ та „замислитись над творами Олія Хайта та йому подібних авторів“, вніс пропозицію „впоряджувати конкурси на музику легкого жанру і вимагати від авторів оригінальності... Треба—каже—він—монополізувати видавничу справу в цій галузі. Треба, щоб ДВУ видавало певний відсоток і легкої музики... Музика легкого жанру не мусить пасти задніх, а так само, як і інші роди мистецтва, мусить дійти власної радянської культури...“

Тільки в такий спосіб фільтруючи всю літературу легкої музики, що виходить у світ, можна дійти мистецького рівня цього жанру“.

На статтю І. Гейна відгукнулися і окремі композитори (Козицький, Мейтус, Крижанівський) і цілі колективи, як от виробничий колектив Харківського Муз.-Драм.-інституту. Всі учасники обговорення ствердили

„загрозило поширення музики легкого жанру, що становить найпоширеніший крам на музичнім ринку, значно впливаючи на

смаки міських мас і стережучи їх на кожнім кроці не тільки в кіно, ресторані, а й у робітничім клубі... Для переважної більшості вона єдине джерело музичних вражень“.

Стверджено, що ця музика „розкошиться в десятках тисяч примірників і справді є „масова“ література, що на ній виховують свій смак, нею живляться масові аудиторії“.

Поруч із тим обговорення дало досить вичерпуючу оцінку цій музиці:

„Що ми маємо на сьогодні в галузі легкої музики? Низку авторів, за невеликим винятком, музично-малописьменних і сотні й тисячі творів, які яскраво доводять щойно згадану властивість своїх творів.“

„Одні автори... передрукують закордонні фокстроти, міняючи назви й прізвища справжнього автора на своє. Ця нескладна технічна операція звється аранжировкою (!).“

„Другі беруть на візрі опереточну музику „Сільва“ і „Баядерок“, забуваючи про те, що навіть закордоном, де легкий жанр особлива цвіте, й зрозуміло чому, ця музика визнана застарілою.“

„Треті (іх дуже багато) перелицьовують уже написане, перекожують уже готову музику цього жанру, знецінюючи й без того непевну її цінність. Які ж маємо наслідки? Пісеньки, нічим не оригінальні, банальні фокстроти, ван степи, танго й інші.“

„Під легкий жанр штучно підводиться ідеологічна база, його силкуються революціонізувати. Але робиться це тільки формально,—лишаючи старий зміст, вставляється лише кілька слів, прикладом, „он был простой рабочий“, або часом за місце любовної пригоди обирається якийсь „Манькин поселок“, по-суті ж музика лишається такою ж самою мишанською музикою, якою була й раніш“ (Ю. Мейтус, „Н. М.“, № 2—28 р.).

Ще гострішу оцінку цій музиці дає композитор П. Козицький.

«Це не витвір нового революційного побуту, а продовження тієї продукції, що в ній купалося міщанство дореволюційних часів... Ця література так само кохалася до настроїв п'яної, декласованої божени, як і раніше, й між яким-небудь «радянським» сучасним автором-естрадным та музиком білоемігранта Вертинського ніякісної різниці в тематиці й трактовці немає...»

«Візьмемо за приклад „Кирпичики“. Змістом її музики є той запевняючий міenor, міenor корчми, п'яниці, який ми чули ще в шарманщиків: „Разлука ты, разлука, чужая сторона“ та по церквах у творах Архангельського, що також мали й мають не менший за „Кирпичики“ тираж. Отже, я констатую, що емоціональна підснова „Кирпичиков“, „Разлуки“ й „Милости мира“—Архангельського—однакова. „Кирпичики“—це нахабна спроба сучасним текстом прикрити богемсько-міщанський зміст музики, темою про зовсім виправдати шарманкову церковщину...»

«Мимохідь повстає рівнобінність: „Яблучко“. Те „Яблучко“, що його створила з елементів народної української пісні („Ой, що ж то за шум“) маса (не Кручинін), що його розповсюдила усна традиція (не друкарня) і що справді одбиває в собі всю стихійність, велетенську силу повсталого села й фабрики. „Яблучко“—сила, енергія, радість боротьби, стихія; „Кирпичики“—хнюкання, міщанський вечерок з гітарою, меланхолія п'яниці, що не добре до своєї хати...»

«Коли проаналізувати музику „сучасної“ легкожанрової літератури, то нас вразить її убогість, її шаблонність, штампованість. Гармонія її складається з тривуків 1-го, 4-го й 5-го ступенів (це гармонійні засоби перших сторінок початкового курсу гармонії і стиль музичної творчості 200—300 років тому). Тавро шаблону—й на мелодії, і над усім—отой „архангельський“ міenor...»

«Це хвороба, це грипа, віспа, з якою треба боротися, бо під її „чарами“—комсомол, фабрика... Це справжній „олімус для народа“, який винищує здібність розуміти, реагувати (відповідати на вплив) на мистецький твір, який, наче шашел, підточує коріння для дальшого розвитку музичної культури пролетаріату“. („Н. М.“ № 6—28 р.).»

Заперечуючи малограмотну, низькопробну музику „Кирпичиков“ й ін. „творів“, їхні теми й музичний зміст, учасники обговорення не заперечують,

однак, ні самого жанру, ні його форм музичних:

«Чи значить, одначе, це, що треба зовсім вигнати з ужитку легку музику й примусити всіх слухати тільки симфонії й опери? Тільки безнадійний ханжа може так думати; так думати, значить ставитися до справи формально і не хотіти зважити ні на вимоги життя, ні на музичну дійсність. Час уже кинути схилати смиренно чоло перед „строгими формами“ за ради їх самих, а брати музику там, де вона є... Хто не знає, що часом якась пісенька з гороб'ячийого ніс або талантовито написаний сучасний танок мають в собі значно більше музики, ніж солідні музичні твори на багато розділів? (Виробничий Колектив Харк. Муз.-Драм. Інституту. „Н. М.“ № 4—28 р.).»

«Легкий жанр“—таке ж природне явище, як і потреба посміятися й пустувати. Але пустувати—пустуйте, а хуліганити—зась!“... Отже, не форму „легкого жанру“, а його зміст, його якість мають притягти нашу увагу... Треба поставити на чергу справу створення легкожанрової літератури, але доброї мистецької якості. Це буде сатира, гумореска, танок, але обов'язково майстерно зроблений рукою композитора“. (Козицький „Н. М.“ № 6—28 р.).»

В статті „Так от як з музикою легкого жанру“ („Н. М.“ № 10-11 за 18 р.) Ю. Т. підсумував висловлені під час обговорення пропозиції щодо заходів для оздоровлення естради.

1. Втягнення в діло створення естрадної літератури кваліфікованих композиторів та письменників;
2. Використання етнографічного матеріалу;
3. Пильний контроль Вищого Музичного Комітету, Репертору й Політбюро над виданням, розповсюдженням та виконанням творів легкого жанру при обов'язковому його погодженні з відповідними контрольними органами інших республік Радсоюзу;
4. Вилучення з обігу художньо й ідеологічно-шкідливої естрадної літератури;
5. Монополія видання легкожанрової літератури державними видавництвами (в УСРР—т. зв. усуспільним сектором: ДВУ, Книгоспілка, Пролетарій, Укр. Робітник) і ліквідація видання її приватними видавцями та авторами;
6. Агітаційна робота під гаслом „за доброякісну естраду“.

Невермор

Старий лад для розваги й кращого травлення шлунку буржуазії й міщанства створив „музику легкого жанру“: циганські романси, інтимні пісеньки, шансонетки й ін.; для робітництва й селянства, що творять свою власну культуру, це баракло не тільки не потрібне, а й шкідливе,—натомість потрібна музика проста, але мистецька, бадьора і з цікавим змістом.

ГЕТЬ „КИРПИЧИКИ“!

Визначний московський режисер В. Мерхольд в музичному супроводі до п'єси Островського „Лес“ дуже слушно використав міщанський вальсок „Две собачки“. А що театр цей популярний, то й вальсок поширився серед москвичів. ГИЗ РСФРР гав не ловив, скористався з того, що в його архіві були друкарські дошки нот цього вальсу й перевидав його. Не був дурак і „композитор“ Кручинін: зробив з вальсишки „муз. аранжировку“, добравши текст на тему з сучасного побуту про робітницю цегельні й випустив цей вальсок уже під назвою „Кирпичики“, як пісню радянського побуту. Ми не будемо зупинятися на художній якості музики „Кирпичики“, — в попередній статті читач знайде оцінку цього „твору“ (і з боку музики), що її дав композитор П. Козицький. Ми ж подаємо уривки з „Двух собачек“ та „Кир-

пичиков“, з яких читач побачить, як п.п. Кручиніні „творять“ музику для робсел. мас. Взяти старорежимний вальс, ще й з такою ідіотською назвою, і робити пісню пожовтненого побуту, навіть

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
МОСКВА 1925

„ДВЕ СОБАЧКИ“ ВАЛЬС.



не подбавши аранжировкою прикрасити убогість музики „Двух собачек“, — чи це не край нахабства! Та ще й заробляти на цій спекуляції величезні гроші (видання „Кирпичиков“, з якого зроблено нами копію, має 20.000 прим. тиражу, а всього розійшлося 50-60.000 прим).

„Кирпичики“

ИЗДАНИЕ АВТОРА Муз. аранж. ВАЛЕНТИНА КРУЧИНИНА.
Москва—1926

Слова ПАВЛА ГЕРМАНА



Отак пани Кручиніні спекулюють на справі творення нової радянської музики і дурять робсел. маси й отруюють їхній художній смак. Отже, лікуючи клубну естраду, ми мусимо перш за все сказати п.п. Кручинінім і всім, хто несе в масу їхню „музику“: „Геть руки од мас! Маси мусять опановувати справжнє мистецтво, а не ваш спекулятивно-халтурний немусичний, безграмотний мотлох!“



МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

НЕОБХІДНІ ВІДОМОСТІ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

ДЛЯ КЕРОВНИКІВ ХОРОВОГО СПІВУ та ДЕКЛАМАЦІЇ

І. Вступ

Щоби створити хор доброго звучання, кожному членові хору доконче потрібно володіти, хоча б у деякій мірі, технікою вокального та мовного майстерства на основі технічних досягнень—чистоті самого звуку, добрій вимові (дикції) та динамічних відтінках (у силі звуку).

А з чого ж саме складається ця техніка і як її опанувати?

Той добре співає й декламує, хто правильно користується своїм диханням, у кого правильно роблять голосники (голосові зв'язки) і хто, виробивши чітку, виразну дикцію, вміє відмінити, з власного бажання, офарблення та характер звуку свого голосу. Коротше кажучи, співає й говорить добре той, у кого поставлений голос.

Чи треба вчитися співати й декламувати? Адже часто ми чуємо виразний спів у селян та робітників, а вони ж не вчилися?

На це відповімо так: кожній людині дано дар слова, що виражає думки й почуття, але це зовсім не дає права заперечувати конечну потребу освіти, яка поширює коло понять і збагачує людину новими зворотами мисли й слова. Те саме можна сказати й про спів,—обізнання з технікою співоцького та декламаторського звуку дасть засоби яскравіше виявити своє музичне художньо-творче виконання.

Чи різняться прийоми постановки голосу для співу та декламації?

В старовину думали, що ці прийоми мусять бути ріжні, а тому співакові забороняли декламувати і брати участь у драматичних виставах, а драматичному акторові забороняли співати. Нині співець не тільки співає, а й говорить речитативом¹ і, навпаки,—артист драми повинен вміти співати. Крім того, вчені,

що присвятили себе вивченню питань постановки голосу, на підставі своїх досліджень стверджують, що все корисне для голосу співця корисне й для голосу декламатора та артиста драми.

В чому ж відміни цих двох способів звучання голосу?

У співі звук міняється по тонах, які можуть бути повторені на першому кращому інструменті, і кожен окремих тон має більшу довжину, ніж звук звичайної розмови. Зниження й піднесення розмови йде не тільки по півтонах, а й по інтервалах менших, і відношення тонів розмови не можна передати на інструменті. Спокійна розмова охоплює мало тонів, а художнє виразне читання охоплює півтори—два октави, с.-т., наближається вже до співу. Розмова до того ж преривчаста, швидко скочає з одного тону на другий навіть на одному складі слова. Як тільки ми трошки затягнемо голосний звук складу, ми в же чуємо спів. Але при всіх тих відмінах природа звучання розмови і співу та сама, бо і процеси в організмі і способи видобування в них ті самі. Бажаючи дати розмовний чи співочий звук, ми набираємо повітря і, коли починаємо його видихати, щільно з'єднані голосники не пропускають його. Прориваючись, повітря тре об голосники, примушує їх коливатися, а ці коливання викликають коливання повітря над і під голосниками, що дає чутний нам звук. Вимовляючи слова, ми примушуємо працювати мускули язика, губів, щок, або як кажуть—ми артикулюємо. Весь голосовий апарат при кожній букві, якій відповідає новий звук, міняє своє становище.

Який же зміст викладаємо ми в поняття „поставлений голос“? А от який: повний обсяг голосу (2 октави), рівний звук по всій його ширині, сила, чистота звучання, правильна дикція, вміння протягти звук, не міняючи його напруження, або, навпаки, міняючи його в силі,

¹ Речитатив—напівспів, напівговорі.

уміння брати ноти злитно й одривчасто, правильно видобувати звук, давати чіткі павзи і всі типи дихання—все це з деякими іншими деталями і становить грамоту постановки голосу. Таким чином, постановка голосу включає в собі 4 головні моменти: дихання, роботу голосників та артикуляційних мускулів і резонування.

В частині теоретичній можна розглядати всі ці моменти окремо, а практично розмежувати їх дуже важко, бо проходять вони одночасно.

II. Дихання

Органом дихання є легені. В них розрізняємо 3 частини: верхню, середню й нижню. Жінки, що ніколи не вчилися постановці голосу, здебільшого дихають верхньою й, почасти, середньою частиною легенів, а чоловіки—нижньою частиною легенів при виразній роботі діафрагми¹ і правильно дихати звикають легше й скорше.

Чи дихання співців відмінне від дихання звичайного? Так, воно відмінне. Звичайне дихання проходить невідомо в природньому ритмі: вдих, видих, павза й знов вдих, видих, павза. Чому ж співець не може дихати в такому самому ритмі? Щоби відповісти на це питання, треба з'ясувати собі роль дихання співця. Звук будеться, головне, на видихові при чому цей видих, залежно від вимог твору, іноді мусить бути дуже довгий. Крім того, він мусить бути спокійний і витривалий. Таким чином, щоб виробити добре дихання, треба досягти найбільшої витривалості, спокійності всього тулуба, найменшого напруження мускулів, близьких до горлянки, і разом з тим виграти в місткості легенів, бо задержаний видих потребує більшого, ніж звичайно, запасу повітря.

Які ж є типи дихання і який з них задовольняє цим вимогам? В підручниках по співу зустрічаємо різні терміни (назви) для визначення того чи іншого типу дихання. Тип дихання, при якому працює верхня частина легенів, звється верхнім ключичним. Він шкідливий для голосу, бо легені вгорі вужчі і не дають

при своєму поширенні виграшу в кількості набраного повітря, а крім того, мускули, що завідують розширенням верхньої частини огруддя (грудної клітини), скорочуючись, передають своє напруження тим мускулам горлянки, що беруть безпосередню участь в утворенні звуку.

Тип дихання, при якому працює частина легенів, звється грудним або середне-реберним. В цій частині огруддя легені найбільш місткі. Грудна клітина розходиться в сторони за рахунок роботи міжреберних мускулів, але їхнє напруження до деякої міри передається групі мускулів верхнього поясу легенів та горлянки. Чистим цей тип дихання зустрічається рідко, здебільшого він змішується або з ключичним, як це буває у жінок, або з нижнім—у чоловіків.

Тип дихання, при якому працює нижня, найширша місткістю частина легенів звється ріжно: діафрагмальним, абдомінальним, мішаним, нижнє-середнє-реберним і, нарешті, в останній час досить міцно встановився термін—„косто-абдомінальним“.

Місткість огруддя при цьому типі дихання збільшується за рахунок роботи найбільш міцних і великих мускулів людського організму—діафрагми, прямого мускулу¹ та міжреберних нижніх. Ми бачимо, що це тип мішаного дихання, при якому місткість грудної клітини збільшується вниз скороченням діафрагми², а в сторони—розширенням грудних костей за допомогою міжреберних мускулів. Напруження цих мускулів де-що передається в групу мускулів, які завідують середнім типом дихання, однак, вгору до горлянки ці скорочення не передаються. Отже, з аналізу всіх вищезазначених типів дихання доводиться визнати перевагу за останнім, себ-то, косто-абдомінальним диханням.

Л. Некрасова

Примітка. Читаючи статті з постановки голосу, бери до уваги викладене в статтях проф. П. Кравцова.

¹ Прямий мускул—парний, міститься між мечевидним відростком грудної кості та лобковою (соромітною) кісткою.

² Діафрагма, коли скорочується, то середня частина її опускається вниз, с.-т. склепіння діафрагми вирівнюється.

¹ Діафрагма або грудочеревна перетинка—це мускул, що лежить між легенями і черевними нутрощами; форма його—склепіння.

„УСМІХНУВСЯ НАМ ЖОВТЕНЬ“

На мішаний хор

Слова Я. Панова

Музика С. Барика¹

У-СМІ-ХНУВ-СЯ НАМ ЖОВ-ТЕНЬ ВЕ-СЕ-ЛИЙ, РОЗ-ГО-РІ-ЛО-СЯ

СЕР-ЦЕ Ю-НА-ЩЬКЕ, ОБ-НЯ-ЛОСЬ МІ-СТО З ВІЛЬ-НИ-МИ СЕ-

ЛА-МИ, РО-БІТ-НИК СТИСНУВ РУ-КУ БА ТРА-ЩЬКУ

СТА-ЛИ В ЧЕР-ВО-НИХ ВОГ-НЯХ І НЕ РАЗ У-БА-

МИ ЗРО-СТА-ЛИ В ЧЕР-ВО-НИХ ВОГ-НЯХ І НЕ

ЧА ЛИ МИ СМЕРТЬ

НЕ-ВІ-ДО-МИЙ НАМ СМУ-ТОК

РАЗ У-БА-ЧА-ЛИ МИ СМЕРТЬ,

¹ Автор хору Сильвестр Барик є молодий композитор-диригент, що закінчив Київський Музично-Драматичний Інститут ім. Лисенка, теорію композиції вивчав під керівництвом композитора М. Вериківського.

ЖСАХ, МИ ЙДЕ-МО НЕ-У-ПИН-НО ВРЕ-РЕД! *mf* МИВ ЖОВ-

THE BИ-І ДНІ ЗА-ГАР ТО-ВА-НІ, НА-ЧЕ В КРИ-ЗІ СЕР-

ЦЯ МО-ЛО ДІ ВСЕ СТА-РЕ ТАМ ПО-ЗАД ДЕСЬ ПО-ХО-

ВА-НЕ, ГЕЙ Ю-НАЦ-ТВО, В МАЙ-БУТ-НЕ І ДИ! ВСЕ СТА-РЕ ТАМ ПО-

ЗАД ДЕСЬ ПО-ХО *cresc.* ВА-НЕ, ГЕЙ Ю-НАЦ-ТВО, В МАЙ-БУТ-НЕ І ДИ! *riten.* *f*

ФОРМИ ПОБУДОВИ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Бесіда четверта

ТРИКОЛІННА (ПРОСТА Й СКЛАДНА) ПОБУДОВА

Проста триколінна побудова складається з трьох періодів, з яких перший і третій здебільшого тотожні. Зокрема, дуже різноманітною буває побудова другої частини, де замість правильного періоду буває хід (себ-то



КАТЕРИНА ПАЛЮК

Співачка-солістка «Дівочого мандолінового оркестру в м. Вінніпегу» (див. на стор. 29).

низка секвенційних¹ побудов чи модуляційний перехід². Перший і останній період пишуться здебільшого в одній (основній) тональності другий період—або в побічній, або, коли він являється бою модуляційний перехід, то кінчається домінантою головної тональності. Отже, план

триколінної побудови буде такий:

а	в	а
Перший період в головній тональності з каденцією на тоніці (+)	Другий період у побічній тональності або хід у домінанту основної тональності (-)	Третій період, тотожний з першим, з каденцією на тоніці головної тональності (+)

Таким чином, згадана схема триколінної побудови буде $+ - +$, себ-то

¹ Секвенцією зветься переміщення мотиву по ступенях гамми вгору чи вниз (словн. Рімана).

² Модуляція є перехід (плановий чи раптовий) одного строю (тональності) в другий (словн. Рімана).

симетрія, але неповна (тримомента).

За таким зразком побудовано хор «Металом горно» (див. збірку Козицького—«Волошки», видання «Книгоспілки»).

Такий, в основному, план має і хор «Червоний Прапор» Вериківського. Тут перше коліно складається саме з подвійного речення. Обидва речення кінчаються домінантовою каденцією. Домінанта тут потрібна була для того, щоби підготувати перехід до другого коліна, яке починається з тоніки, але через низку секвенцій переходить до домінанти. Отже, друге коліно по суті (відносно головної тональності) є нестале, хоча наче б то починається з тоніки. Третє коліно—є правильний період.

Правильний (згідно з поданою вище схемою) план простої триколінної побудови трапляється, головним чином, у композиторів-класиків, а в новітніх композиторів бувають де-які відмінні. Проте, треба завжди зважати на перше й третє коліна,—коли вони являють собою тотожню побудову, то твір написано за планом триколінної форми.

Складна триколінна побудова подібна до простої, але має ту відзнаку, що кожне коліно само являє з себе або двочастинну, або навіть просту триколінну побудову. Таким чином, кожне коліно має завершену форму. Середнє коліно носить назву «тріо» (trio) і пишеться або в рівнобіжній або в побічній тональності. Коли третя частина цілком повторює першу, то її не виписують знову, а замість того це повторення після тріо визначають так: Да саро або скорочено D. C., що значить «з початку».

Триколінна побудова може мати вступ і окремий кінець, який зветься «коюю» (coda—хвіст). Прикладом складної триколінної побудови можуть бути майже всі менуети та скерца у класичних сонатах.

Завдання—ті самі, що й до попередніх бесід.

П. Козицький

КОРОТКІ НАРИСИ З ТЕОРІЇ ЛАДОВОГО РИТМУ

Нарис 5-й

ЗБІЛЬШЕНИЙ ЛАД

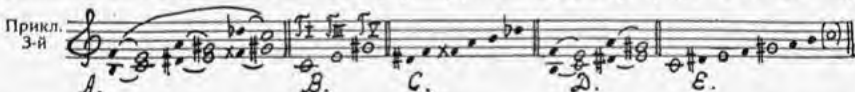
Збільшений лад (*Max*). Коли навіть міnor класична теорія музики не вважала за самостійний лад, то збільшений лад зовсім був їй невідомий. Тому нам треба особливо уважно вивчити його. Лад цей—надзвичайно поширений так в народніх піснях (переважно в т. зв. орієнтальній, с.-т. східній мелодії: перській, турецькій, індійській, іранській, циганській та ін.), як і в сучасній художній муз. літературі.

Збільшений лад утворюється з 3-х односкладових систем, розташованих на віддалі великих терцій одна від одної. Таким чином, спадаюче супряження 1-ої системи та зростаюче 2-ої, спадаюче 2-ої та зростаюче 3-ої, нарешті, зростаюче 1-ої та спадаюче 3-ої—розв'язуються в спільні звуки тоники; в цілому ми маємо в збільшеному ладі безперервний ланцюг односкладових систем (див. прикл. 3, А).

Щоб уникнути різного визначення долішнього та горішнього сталого звуку,

від одної, є однакові (напр. у *C Max* і, *As Max* і та *E Max* і). Отже, кількість різних тональностей *Max* у втричі менша, ніж в *Dur* і та в *Moll* і, а саме не 12, а лише 4. Складовість (кількість супряжень) *Max* у—6. Окремі звуки *Max* у звуться також *T*₁, *T*₂, *T*₃, але зрозуміло, що ці назви до певної міри умовні, — кожен звук *T Max* у можна визнати за основний. Несталі звуки *Max* у звуться звуками *1-ā D*, *2-ā D* та *3-ā D*. Загальна несталість—з'єднаний момент *Max* у—інакше зветься тридомінантовим моментом (*DDD*).

Неповний вид *Max* у. Крім повного виду часто трапляється й неповний вид збільшеного ладу, який складається лише з 2-х систем (прикл. 3, Д). Сталість цього виду є та сама, що й у повному виді. Кількість супряжень, кількість несталих звуків—4. У неповному виді можна вже відрізнити ввідні тони та зворотно-супряжені звуки: зворотні супряження ми маємо тут лише при *T*₃ (прикл. 3, Д). Звукоряд неповного виду



домінанту 3-ої системи визначають через інтервал двічі зменшеної сексти, а тонику *T*₁—через зменшену кварту (див. прикл. 3, А). Кількість звуків збільшеного ладу—9: 6 несталих та 3 сталих, що разом утворюють збільшений тризвук,—звідси й назва ладу (прикл. 3, В). Позаладові звуки утворюють також збільшений тризвук, на віддалі 6 півтонів від тоничного. Несталі звуки ладу, розташовані в порядку їх височини, утворюють, т. зв., тонову гаму (прикл. 3, С), дуже характерну для цього ладу. Як видно з систем *Max* у (прикл. 3, А), несталі звуки його утворюють зворотні супряження до всіх 3-х звуків *T*. Вводних тонів у *Max* і, т. чином, немає зовсім. Порівнюючи одну з одною різнні тональності *Max* у, ми переконались, що системи тональностей, розташованих на віддалі великої терції одна

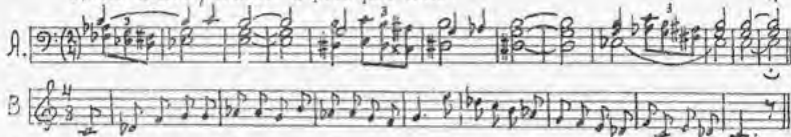
Max у утворює, так звану, угорську гаму (прикл. 3, Е), яка зветься так тому, що на цьому звукоряді побудовано де-які пісні угорських циган.

Збільшений лад, у відміну від *Dur* у та *Moll* у, має за *T* співзвук дисонуючий—збільшений тризвук. Класична теорія музики не відрізняла добре явища дисонування та несталості; тому, зрозуміло, нормальне для *Max* у розв'язання вона забороняла й постійно змішувала *Max* з *Dur* om' або *Moll* ем (напр., угорську гаму вважалося за відміну мінорною). Як наслідок цього, збільшений лад не міг виявитись у музичній літературі так повно й всебічно, як мажор; він тільки тепер, відокремлений, як самостійний лад, має теоретичне обґрунтування і ще чекає на повну розробку композиторами всіх багатих можливостей.

Для закінчення подаємо найпростіші приклади збільшеного ладу: повного ладу—прикл. 4 А (уривок з опери Рим.-Кор. „Золотий півник“, число 203—Es.

Max) та неповного (прикл. 5, В)—індуську мелодію зі збірника *Joanny Grosset „Jude“—Enc. de la Musique, I par.—(AsMax).*

Meno mosso pesante e poco più lento.



Завдання для *Moll'*ю й *Max'*у такі, як і для *Dur'*у (див. минулі нарис). (Прим., можна komponувати вже й багатоголосні уривки в *Moll'*і та *Max'*і—

треба тільки дбати, щоби разом не звучали витримані звуки з одного супряження).

Л. Кулаковський

ЩО ЧИТАТИ ДЛЯ МУЗИЧНОЇ САМООСВІТИ.

Соціологія музичного мистецтва.

Для початку треба прочитати невеличку книжечку Чемаданова: Социально-экономические основы музыки (Москва, ГИЗ. 1925 г. Ц. 30 коп.). В ній

в стислому, але всебічному вигляді освітлюються основи соціології музичного мистецтва.

Далі варто зачитати книжку Луначарського „В мире музыки“ (ГИЗ, Ц. 80 к.), в якій подано соціологічне висвітлення окремих явищ музичного мистецтва.

Коли буде засвоєно елементи соціологічної аналізи музичного мистецтва, то для поглиблення й угрунтування їх треба перейти до ґрунтовних праць з соціології мистецтва, а саме:

Плеханов—Об искусстве.

Искусство и общественная жизнь.

Фриче—Социология искусства (ГИЗ. 1926 г. ц. 2 р.).

Маца—Искусство современной Европы (ГИЗ. 1926 г. Ц. 1 р. 35 коп.).

Иоффе—Культура и стиль.

Федчишин. Плеханов, як основоположник марксистської естетики (журн. „Критика“ № 4—28 р.).

Бойко. Методологія мистецтвознавства у Плеханова (журн. „Критика“ № 4—28 р.).

Після цього треба познайомитись з ґрунтовною працею Бюхера—„Работа и Ритм“ та статтями по питаннях музики в сучасній періодичній пресі („Червоний Шлях“, „Життя й Революція“) та музичних журналах („Музыка“, „Музыкальное образование“, „Музыка и Октябрь“, „Музыка и Революция“, „Музыка—Масам“).



Танцюристи з „Дівочого Мандолінового оркестру“ в Вінніперу (див. стор. 29)

ВКАЗІВКИ Й ПОРАДИ СКРИПАЧАМ-САМОУКАМ

I. СКРИПКА, ЯК МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ

Виникнення скрипки

Виникнення скрипки, цього звуком подібного до голосу людини інструмента, губиться десь у темряві давнини. Не вважаючи на працю знаменитих учених, досі не вдалося знайти дані про початок виникнення скрипки. Єдине, що вдалося встановити, це існування попередника скрипки—арабського інструмента—„ребек“. Ребек це—інструмент давнього Сходу в формі груші; має дуже мало спільного із сучасною скрипкою крім спільного смичка та трьох струн, настроєних у квінтовому порядку: соль, ре, ля; він не має ребер, у нього опукла спинка і зовсім різна дека. Характер звуку ребека жорсткий і позитивний. Ребек служив для гри до танців і пізніше померав зовсім зник.

Гаспар Дутффонггар удосконалив ребек, а що французи дали йому ім'я Анрі Віолеа, то й його інструмент звався „Віола“ (відповідає сучасному альту), яка, бувши пізніше змінена й удосконалена такими геніальними майстрами, як Гаспаро да Сало, Амати, Страдіварі, Гварнері і багато інших, набула вигляду сучасної скрипки, що нині дуже рідкі і ціняться від 500—50.000 крб.

Крім італійських старовинних майстрів була ще тирольська школа майстрів-скрипалів: Яків Штейнер, Альбані та брати Клоті, виробляючи також ціняться високо за добрий тон їхніх скрипок (від 300 до 5000 карбованців). Хороші скрипки виробляли й французи: Никола Люпо, Жан-Батіст Вільйом, Бернадель і ін. їхні здебільшого копіювали скрипки Страдіварі (їх ціна від 200 до 3000 карбованців). В XX-му столітті в Німеччині та Південній Франції появились, так звані, фабричні скрипки. Вони відрізняються тим, що дерево для них береться не

витримане (по п'ять і більше років, як у старовинних майстрів), а звичайне, хоча й доброї якості, і робиться їх на зразок старовинних італійських інструментів. Покривають їх звичайним лаком. Тон цих скрипок різкий і сильний, призначений для оркестрової гри. Ціни на них від 5 до 50 карбованців за штуку.

Крім фабричних скрипок є ще скрипки виробу сучасних майстрів або гурдирівців, що виробляють скрипки іноді дуже вдалі, середня їх ціна від 50 до 300 карбованців. Такі майстри були й є і нині в Москві—Сальзар Шпідлен, Вітачек, Толмачов та Підгорний, у Харкові—Бастень (учень Вільйом-), Обручевич, Барановський; у Києві—Хилінський; в Полтаві—Пашенко, в Одесі—Міцкевич. Ціна їхніх скрипок від 100 до 1000 карбованців.

Побудова скрипки

Скрипка складається з головки, шийки з грифом, корпусу з полугрифом і підставкою та інших дрібних частин (див. малюнки).

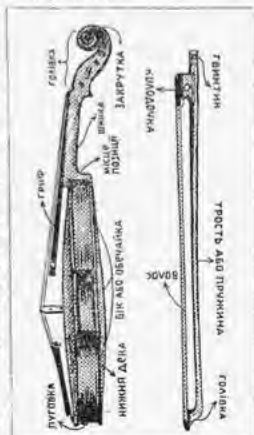
Стрій скрипки

Скрипку настроюється по квінтах. Найтовща й найнижча струна, так званий, басок, настроюється в тоні соль (накручується на нижньому кілочку з лівого боку). Далі йде струна (жильна), що настроюється в тоні—ре (накручується на верхній кілок з лівого боку), далі струна—ля (накручується на верхній кілок з правого боку) і нарешті—найвища струна, часто стальна,—мі або квінта (накручується на нижньому кілочку з правого боку).

Смичок

Старовинний смичок (VIII століття) був дуже примітивний. Це була просто зігнута тростина, на обох кінцях якої натягнуто було кіньський волос. X-го ліття тростину почали вирівнювати. В XVII ст. смичок походить на сучасний, себ-то трость вирівняли, приробили колодочку, вирізали голівку. З появою майстра Франца Турта (1747—1835, Париж) смички набрали найкращого вигляду завдяки вибору для них фернамбукового дерева, яке давало міцну „пружину“. Голівку смичка та колодочку Турт зробив далеко красивішими й вигіднішими. Удосконалення смичка спричинилося до названня Турта „Страдіваріусом смичків“. Його смички ціняться дуже дорого—від 100 до 500 крб.

¹ Див. далі „Про знаменитих італійських майстрів-скрипалів“.



із школи Турта вийшли інші майстри: француз Жан-Батіст Вільям (1798—1875, Париж), смички якого також дуже цінні і відмінні від смичків Турта тим, що вони трохи легші; ціна їх від 50 до 300 карбованців. Хороші смички робили ще французи Лефлер (1760—1832), Воєрен (1833—1885), Ламі (1850—1889), а також англієць Жон-Дудз (1752—1839), смички якого цінуються від 50 до 300 карбованців, німець Август Бауш (1805—1871, працював у Берліні), ціна на його смички така сама. Цінні смички робив і німець Кіттель (1850—90), що жив у Петербурзі; його смички дуже рідкі, але цінуються дорого, від 100 до 500 карбованців.

Е ще, так звані, фабричні смички, що виробляються в Німеччині, Чехословаччині, Австрії, вони робляться здебільшого з червоного дерева, а тому якість та міцність їх менша і вони частіше кривляться. Формою вони нагадують смички Турта. Вільйома й інших майстрів, через що де-які фабрики насмілюються робити на них написи прізвищ цих майстрів. У нас в СРСР порядних смичків, на жаль, не виробляється, їх доводиться випускати з-за кордону по 25—100 крб. за штуку, а коли дешевше, то їх доводиться кидати через рік гри.

Смичок складається з кількох частин: трости або прутики, колодочки (з чорного

дерева, в рідких випадках із слонової кістки), голівки з вірізом, куди вставляється волос, гвинтика для натягування волоса і самого волосу.

Властивості скрипки та її діапазон

Чотирьох струн, що їх має скрипка, досить для того, щоб мати діапазон у чотири октави: від соль малої октави до соль четвертої октави, себ-то більше, ніж діапазон всіх жіночих голосів. З допомогою смичка можна видобувати звуки із кожної струни окрема і з кількох струн зараз, — отже, скрипка поєднує в собі властивості мелодійного і акордового звучання.

Звук її, і ніжний і сильний, дає їй перевагу перед іншими інструментами й право панування над ними; а її властивість протягувати, посилювати і зменшувати звук, передавати пориви пристрасти і душевні переживання дає їй можливість суперничати із голосом людини. Залежно від виконавця скрипка дає тон то простий і мелодійний, то ніжний і граційний, то шляхетний і величний або повний вогню, смілости й пристрасти, то м'який і ласковий, себ-то відбиває всі людські почуття.

(Далі буде)

І. Букінік

МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ НОТАТКИ

Найважливіші події з історії музики

ЛИПЕНЬ

Число	Рік		
1	1784	Помер Вільгельм-Фрідеман Бах (син Йогана-Себастьяна Баха), талановитий німецький композитор.	15 1857 Помер відомий вієнський п'яніст-педагог (учитель Франца Ліста і ін.) Карл Черні, автор найпоширеніших фортеп'янових етюдів та школи гри на ф.-п.
1	1904	Помер Мануель Гарсія, знаменитий оперовий співак (бас) і вчитель співу, автор праці про спів і винахідник ларингоскопу (дзеркала для дослідження горлянки).	18 1849 Народ. Гуго Рман (див. вище). 25 1883 Народ. видатний італійський сучасний композитор Альфредо Казелла.
2	1714	Народ. видатний німецький композитор Крістоф-Вілібальд Глюк, автор багатьох опер, в яких прагнув „музикою посилювати виразність почуття та драматизм“, щоб опера не була „концертом в убраннях“.	27 1924 Помер італієць Ферручіо Бузони, видатний піаніст і композитор. 28 1750 Помер геніальний німецький композитор Йоган-Себастьян Бах. 29 1856 Помер Роберт Шуман, великий німецький композитор, основоположник школи художньої пісні (романсу).
6	1865	Нар. Еміль Жак-Далькроз, авт. наукової праці про ритмічну гімнастику.	30 1861 Народ. відомий російський композитор Антін Аренський, автор „Руководства“ по гармонії (з 1000 задач до нього) та музичних формак.
7	1860	Народ. визначний вієнський диригент і композитор Густав Малер.	31 1886 Помер великий композитор і великий піаніст-віртуоз Франц Ліст (родом угорець), основоположник програмової музики.
10	1919	Помер видатний німецький музичний теоретик та історик музики, автор найкращого музичного словника Гуго Ріман.	



СМИЧКОВИЙ КВАРТЕТ ІМ. ЛЕОНТОВИЧА

(Харків)

Квартет заснувався в осінні 1925 року при Харківській філії Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича, а відтоді веде дуже цінну роботу по інтеграції української камерної музики. За два перші сезони квартет дав 8 циклонів концертів сучасної музики, продемонструвавши в них твори українських композиторів.

торів—Богуславського, Борисова, Козницького, Косенка, Костенка, Лісовського, Латошинського, Новосадського та Синиці, європейських композиторів Пдмента, Гусенка, Крейслера і російського композитора Стравинського. Минувалою літа квітарт збробив подорож по Лівобережжяі "Україні давши в рйжних її

містах 26 концертів, здебільшого по робітничих клубах.

Василь зимовий сезон цього року квартируєт обслуговував Харківську радіо-станцію НККО. Нині квартирує закінчив свій 3-й концертний сезон, давши кілька концертів у різних містах України.

В концертах квартета брали участь артисти співацьки — Оксана Колодуб, Ніна Гузовська, піаністи — р. Коган, Коженко та композиторів — Глієр, Золотарьов, Косенко й інші. В майбутньому сезоні квартет передбачає влаштувати низку концертів з нових творів сучасних українських авторів, також концерти, присвячені творам Глазунова (за участю Тамізева та французьких композиторів — Рачинського й Дебюссі).



Судячи, (з-понавляючі) композитори: Б. Новосадський (3-й), П. Кошицький (1-й), В. Костенко (5-й) та улюблений виконавець квартет віллі, худ. А. Незагінний.

Шості артисти квартету (з-понавляючі): С. Буружанський (1-й скрипка), М. Левін (2-га скрипка), Я. Гельфандовіч (віолончель) та О. Штер (альт).

ПРО ВИДАТНИХ ІТАЛІЙСЬКИХ МАЙСТРІВ-СКРИПАЛІВ

(Нарис з історії скрипки)

Скрипка того вигляду, в якому ми знаємо її нині, утворилася не одразу. Ціла низка знаменитих майстрів приклали своїх знань та вміння, щоби вдосконалити її. Помішки, шляхом довгих зусиль шукали вони найкращої форми, випробовували різне дерево, як матеріал для неї, винаходили лак то-що. Праця їх дала прекрасні наслідки. Скрипки, що вони їх виробляли, нині являють собою зразки для сучасних майстрів, тим то й коштують вони нині величезних грошей.

Скрипку почали виробляти на початку 16 століття в Італії. За винахідника скрипки вважають Гаспара Дуїффонггара (або Каспар Тіффенбрукер), що народився в Болоньї (Італія) 1467 року. Скрипки цього майстра, судячи по тих небагатьох, що лишилися до наших днів, мали м'який повний звук, подібний до звуку сопрана. Що до форми й корпусу скрипки, то вона така сама, як і в теперішніх скрипках, хіба що контур (обрис) її не такий красивий.

Відомо 6 скрипок цього майстра. Першу й найстарішу (1510 р.) зроблено для французького короля Франциска I-го. На нижній деці її зроблено королівську корону з ініціалами короля, на деках, обечайках та кілках ще зберіглася позолота, замість закрутки—чудово вирізблена голова співця, по вуглах дек вирізблено різні прикраси, ефи¹ без великих вигибів і прорізані майже однаково по всій довжині, модель (форма корпусу) широка й міцна, нижня дека—з двох половин, темний лак накладено тонким шаром. Тон (звук) цієї скрипки чудовий: могутній і надзвичайної краси.

Друга скрипка теж була в Ахені. Модель її, як і в першій, але з вищим склепінням², а тому звук її більш альтовий. На нижній, цільній деці славетний італійський художник Леонардо да-Вінчі виобразив мадонну з дитиною, на обечайках напис золотими літерами, а перед підставкою графська корона, лак трохи червоніший і густіший.

Третя скрипка зроблена 1514 р.

В четвертій (1515 р.) закрутка виображає голову двірського блазня Трібуле, тон повний і звучний.

¹ Ефами називають відтулини у верхній деці; звуться вони так тому, що мають форму латинської букви f (еф).

² Склепінням зветься відстань нижньої дека від верхньої

П'яту скрипку зроблено 1517 року. Замість закрутки вирізблено голову самого майстра Дуїффонггара, на нижній деці намальовано якесь місто, а на верхній—античний струновий інструмент, складений з шматочків різного дерева, на обечайці напис: „Я жив колись у лісах, за життя мовчав, а тепер по смерті—ніжно співаю“, нижня дека з грушевого дерева, лак дуже рідкий, темно-жовтого кольору.

Шоста скрипка належала руському князю Миколі Борисовичу Юсупову і тепер націоналізована. В неї замість закрутки—антична голова, на обечайках напис золотими літерами, на нижній деці чудова мозаїка.

Найстаровиннішим майстром після Дуїффонггара був Гаспаро да-Сало з м. Сало (коло Гардського озера). Він працював у Бреш'ї з 1560 до 1610 р.

Скрипки цього майстра тепер дуже рідкі. Вони великого розміру, мають високе склепіння й темно-коричневий лак; бокові вирізи пліскуваті, вугли висуваються мало й закруглені, ефи великі й ідуть паралельно один одному.

Гаспаро да-Сало визначається підбором дерева для дек. Він майстерно підбирав дерева однолітні, однакового вигляду й однакової правильності. На нижню деку та обечайки скрипок він ставив тільки кленове дерево.

Безпосереднім наступником його був Джіованні Паоло Маджіні (1590-1640). Його інструменти цінують далеко вище за скрипки Гаспаро да-Сало. Перші його скрипки мають одиночні бори³, а пізніші—завжди подвійні і, здебільшого, на нижній деці.

Модель скрипок Маджіні широка. Край дек не виступають, а йдуть врівень з обечайкою; обечайки низькі, ефи гострокінцеві, довгугваті, лак тонкий і прозорий, світлого жовто-коричневого кольору. Ці інструменти відзначаються глибокими і трохи меланхолійним тоном. Один з них дуже славився в руках відомого французького скрипача В'єтана, а ще раніш відомий скрипач Беріо нароби́в великого шуму скрипкою Маджіні, яку перед смертю продав за 15.000 франків (коло 5.000 карб.).

А. Нездатний

³ Вусами звуться вузьенькі смужечки по краях дек.

(Далі буде)



З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

М. А. РИМСЬКИЙ-КОРСАКОВ

(З нагоди 20-х роковин з дня смерті)

Народившись у 50-х роках минулого століття¹, Римський-Корсаков взяв участь у музично-громадському житті бурхливої доби 60-х та 70-х років. Це була доба розвитку російського лібералізму, коли торговельно-промислове буржуазія, за допомогою т. зв. «різничинної» інтелігенції, повела боротьбу з самодержавством, що відбивало інтереси дворянсько-поміщицьких верств. Римський-Корсаков прилучився саме до лібералів, і ці громадські симпатії разом з деякими особистими рисами характеру композитора визначили його творчий шлях.

Римський-Корсаков написав 15 опер², з яких 12 припадають на останні 13—14 років його життя. У цих операх і полягає велике значіння композитора в російській музиці. Крім того, він написав: 3 симфонії, симфонію, увертюри, симфонічні картини, камерні твори, ф-л. концерт і скрипкову фантазію, кантати, хори, романси та духовні твори. До цього можна додати ще низку збірок—обробок російських народних пісень, підручників з теорії музики й композиції, величезну працю про оркестрування та упорядкування ним майже всіх великих творів Мусоргського, частини творів Даргомижського й Бородіна і, нарешті, безперервну педагогічну діяльність.

Член „могутньої купки“, що становила „нову російську школу“, Римський-Корсаков, як і інші члени цієї „купки“ (Балакірев, Кюї, Мусоргський та Бородин), відбив у своїй творчості всі художні ідеали, які повстали під впливом течії народництва й реалізму, що панували за того часу в літературі й мистецтві, а також під впливом зах.-європейських композиторів (Шуман, Ліст, Берліоз). Звідси й походить особливе шанування ним народної пісні, народної поезії, звідси й культ „програмової му-

зики“, себ-то, музики, написаної на певний сюжет з певним змістом. Р.-Корсаков різко виділявся серед членів купки тим, що від самого початку поклав собі за завдання цілком опанувати своє мистецтво, засоби його. Величезною працею над собою він в повній мірі досяг цього.

Що до значіння й сили впливу на російську музику, Р.-Корсакова можна порівняти з Чайковським. Але вони протилежні. Наколи визнати, що музика відбиває у звуках різні враження й події життя, то можна сказати, що виявляти ті враження можна різно. В одному випадкові в центрі буде особа й переживання самого художника, в другому—те, про що він говорить або хоче сказати. В першому випадкові—творчість вузька, суб'єктивна, лірична, в другому—об'єктивніша, холодніша, ширша, епічніша. Чайковський—суб'єктивний, Римський—об'єктивний, Чайковський—лірик, Римський—епік. Чайковський—весь в мінорі, смутку, незадоволенні, він песиміст, Римський-Корсаков, навпаки,—співець ясної радості, мажору, він—оптиміст у музиці.

Римський-Корсаков мав більше тяжіння до вокальної музики. Проте, і в симфонічній музиці Р.-Корсаков дав першорядні твори. Що до інструментування, Римський-Корсаков був найвидатнішим композитором свого часу, якого наслідують всі пізніші, аж до сучасних видатних композиторів.

Творчість Р.-Корсакова ніколи не завирала. Вона беззастановно розвивалась. Він якось умів брати все найкраще і з нового, і з старого. Однак, не піддавався впливові „упадництва“. Руська критика іноді закидала Р.-Корсакову, що він „надхнення“ підмінював розсудливістю. Але то не є лише розсудливість,—він щасливо сполучив в собі творче піднесення з організованою мистецькою волею, яка й дала йому таку велику майстерність. Тут криється й одна з головних причин того, що Р.-Корсаков прийнятний для нашої доби далеко більше, ніж інші старі російські композитори.

І. Туркельтауб

¹ Микола Андрійович Римський-Корсаков, великий російський композитор, народився 6 березня 1844 р. і помер 8 червня 1908 р. (за старим стилем).

² З цих опер на сценах укр. дер.-оперних театрів виставлялося такі опери: „Снігуронька“, „Казка про царя Салтана“, „Садко“ та „Ніч проти Різдва“.

Література про Р.-Корсакова: 1. Римський-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Видання Музсектору ГИЗу. Москва. 1922 р. 480 стор. Ціна 4 крб. 50 коп. 2. Ястребов. Очерк жизни и деятельности Н. А. Римского-Корсакова. Москва. 1908 р., ціна 50 коп. 3. Финдейзен. Очерк музыкальной деятельности Н. А. Римского-Корсакова. Москва. 1908 р., ціна 60 коп. 4. Игоров Глебов. Симфонические этюды. 5. Яго-ж. Римский-Корсаков. Опыт характеристики. Видання „Светозар“ Петроград. 1922 р. Ціна 35 коп.

ЗМАГАННЯ КЛУБНИХ МУЗИЧНИХ ЗАКЛАДІВ МОСКВИ

У травні місяці в Москві закінчилися організовані культвідділом МГРПС змагання клубних оркестрів та хорів. Взяли участь у змаганні 74 колективи: 29 хорів, 23 духові оркестри та 22 оркестри народних інструментів 16-ти ріжних профспілок. Змагання, з одного боку, виявили деяке оздоровлення клубної музроботи із другого боку, — деякі хибні організаційні та в методах оцінки роботи муз. та хоргуртків.

Оздоровлення клубної музроботи полягає: 1) в активній роботі по клубних гуртках кваліфікованих музик і педагогів (Чегодаєв, Алексеев, Поляновський, Васильєв-Бу лай й інш.), що однаково добре ведуть і теоретичну підготовку гуртківців і практичну з ними роботу; 2) духові оркестри виразно поривають із старими традиціями в репертуарі й поновлюють його творами Глінки, Чайковського, Моцарта, Бетговена, Вагнера, Гріга й ін.; 3) у хоровому співі виразно накреслюється розмежування двох стилів співу: один продовжує наслідувати церковному плинковому співові, а другий шукає нових стенок, — це спів патетично-піднесений, строго величний, що відповідає нашій добі.

З виявлених в змаганнях хиб основні такі:

- 1) зловживання правлінь клубів прашєю духових оркестрів для гри „танцулек“ „до ранку“.
- 2) відсталість деяких оркестрів у репертуарі, що складається з нехудожніх „попурі“, „фантазій“ і т. д.

П. М. БІГДАШ-БІГДАШІВ

(До 35-літнього ювілею музично-громадської діяльності)

Нещодавно в Москві шанували Полікарпа Микитовича Бігдаша-Бігдашева.

Народився П. М. в селянській родині в Острозі на Волині 1877 р. Скінчивши Житомирські вчительські курси, він кілька років учитель, а з 1892 року починає й музично-громадську працю організацією роб. і сел. хорів.

Пізніше П. М. учиться в Варш. університеті, а потім у Тамбовській Муз. Школі.

У Тамбові протягом 1903 — 1918 р. р. він заклад безплатні хорові курси, через які пройшло близько 1.000 осіб, органічував вперше на Тамбовщині низку роб. сел. хорів, з якими дав понад 100 концертів хорових і сольних вокальних творів близько 100 чужоземних, російських, українських, білоруських та ін. композиторів), заснував і редагував (1907-1910 р.) перший популярний музичний часопис „Баян“, який бдав за поширення серед мас музичного мистецтва. В „Баяні“ брали участь Лисенко, Демуцький, Стеценко, друкувалося твори відомих авторів (Лисенко, Гречанинов й інш.) і молодих композиторів, напр., сучасних рос композиторів Паченка, Васильєва-Буглая й ін. Ідейний напрям часопису спричинився до наскоків з боку

3) самі змагання, завдяки неправильній організації та методам і мірці оцінки роботи гуртків, гублять своє виховавче значіння й перетворюються в гонитву за першим місцем:

З приводу змагання „Правда“ пише:

„Просмотр кружков должен идти отнюдь не в концертном порядке... Должны быть созданы менее громоздкие жюри, но с обязательным присутствием всех членов жюри и при просмотре кружков и при последующей их оценке. Небольшие жюри создаются по каждому виду работы на паритетных началах: музыканты (по специальности), профсоюзные и общественные работники, представители печати и кружководы.

Критерий оценки должен быть широко продискуссирован до состязаний, а не во время или после их. К дискуссии должны быть привлечены не только члены жюри, но и органы печати — общей и специальной. На соревнования должны допускаться по одному коллективу от каждого союза, независимо от числа кружков в данном союзе. Смотр лучших, а не отбор на соревнование средних, вышесредних и лучших — таков должен быть лозунг межсоюзных состязаний. Основным положением должно быть признание соревнования между кружками, поставленными в одинаковые условия работы: с равным (приблизительно) стажем, инструментарием, составом и т. д. Создание таких (разумеется, на первых порах весьма трудных) условий соревнования, помимо художественного интереса, интереса „конкурсного толчка“, приобретет еще и широкую общественную ценность — ценность открытого бичевания своих недостатков и выявления художественных достижений по всему огромному культурному фронту клубно-музыкальной жизни: Георгий Поляновский“.

чорносотенної газети „Колокол“.

З 1917 р. П. М. бере керівництво хорами на рев. святах та масових демонстраціях, поширює муз.-револ. літературу то-що.

За закликом К. Стеценка, він 1918 р. переїздить до Києва, де починає працювати на посаді хорового інструктора в „Дніпросоюзі“ і створює ґрунт для організації Муз.-хор. секції, яка чимало зробила для піднесення укр. музичного життя (видавання нот то-що).

1921 р. П. М. переїздить до Москви, де й досі працює по роб. муз. організація: заснував понад 10 клубних хорів, брав активну участь у створенні й праці Московського „Горкома Кружководов“ то-що. Тут він набуває й вищої муз. освіти, кінчивши 1926 р. Моск. консерваторію по хор. й педагог. факультетах.

35 років діяльності Бігдаша-Бігдашева характерні для нашого сучасного муз. життя: працюючи для поширення масового музичного руху, він разом із ним росте, доходить знання й освіти. Упертою своєю працею він показує правдивий шлях кожному робітникові й селянинові, що прагнуть вирватися з тяжкої пазури неучтва й темряви.

Я. Юрмас

„ДУМКА”—РОБІТНИЧИМ ХОРАМ м. ХАРКОВА

Питання підвищення якості масової музичної роботи для робітничих гуртків набуло нині певної гостроти й злободенності. Зараз виникло гасло боротьби „за доброзичливу естраду“.

Одним із засобів підвищення кваліфікації робітничих та селянських художніх самодіяльних гуртків можуть бути музичні експресії, де гуртківці наочно можуть познайомитися не тільки з кращими музичними зразками, а й з кращими їх виконаннями.

„Думка“, бувши в Харкові, подала в цьому прикладі, влаштувавши безплатного концерта для хорових робітничих гуртків.

Концерт складався з революційних, художніх та народних пісень: „Дивний флот“—Козицького, „Туман хвилями лягає“—Лисенка, „Ніч“—Гуно, хор Танєєва, фінальний хор з ораторії „4 пори року“—Гайдна, народні пісні в обробці Лисенка, Козицького, Леонтовича, Демущького, пісні білоруська та руська. Своім

виконанням „Думка“ показала, як треба виконувати твори, і гуртківці були задоволені, почувши кращий професійний хор на Україні, у якого можна повчитись не тільки співати, а й тримати дисципліну, що нею „Думка“ просто вражає. „Думка“ теж була рада зустрітись з своїми товаришами по роботі серед трудящих мас, товаришами по спільній праці творення укр. радянської музичної культури.

Інспектор Муз. УПО композитор П. Козицький та представник хорів дякували „Думці“ й піднесли адресу. На закінчення концерту Капела разом з усіма присутніми хорами під керівництвом Н. Гордовченка проспівала „Вічного Революціонера“ Лисенка.

Хай же таке єднання не буде поодиноким явищем в нашому музичному житті і вийде в робочі плани всіх музично-художніх закладів так у Харкові, як і на всій периферії!

О. Перунів



Директор і диригент „Думки“, засл. арт. Нестор Гордовченко

ХОР 2-ОЇ ШКОЛИ ДОНЕЦЬКИХ ЗАЛІЗНИЦЬ

(м. Харків)

До 1926 р. хор наш був дуже малий, співали на один голос, керував і диригував, і грав на скрипці. У громадському житті хор з кожної участі не брав, навіть школу обслуговував недостатньо.

В 1926 р. запросили нового керівника, т. О. Перунова, і реорганізували постановку справи муз. виховання. Тепер в хорі беруть участь 4—7 групи, всього 106 чол. Почали співати на два голоси, а зараз переходимо й на триголосний спів. В репертуарі хору на сьогоднішній день 50 укр. народних та революційних пісень. Крім обслуговування своєї школи хор ба-

гато разів виступав на радіо-станції НКО УРСР. 1-го травня виступав у клубі залізничників Дон. зал., співав на конференції радіо-аматорів з транслюванням на всю Україну, демонстрував сучасну укр. дитячу пісню в Харківському Муз.-Драм. Інституті тощо. Музвиховання в нашій школі обов'язкове.

Серед хористів учнів чимало піонерів та комсомольців. Завдяки добромукерованості, хор весь час іде вперед по шляху художніх досягнень.

Гадається відкрити при школі музичну студію.

Староста хору учениця 7 гр.

Еддрієвич



„ДЕНЬ МУЗИКИ“ НА ЦУКРОВАРНІ ім. П'ЯТАКОВА

(Черкащина)

Робітничий клуб двох наших цукроварень вже другий рік є ініціатором і організатором „Дня Музики“. До „дня“ готувалися заздалегідь, втягуючи всі громадські й партійні організації, в тому числі й місцеву філію ВУТОРМУ. Правда, на цей заклад одгукнулися далеко не всі. Навіть філія ВУТОРМУ промовчала. Проте, святкування набрало масового характеру, про що свідчить хоча б число учасників: 3 хори цукроварнів й райтрудошколи, духовий оркестр, струновий оркестр та гурток бандуристів (5 ч.), солістів, то матимемо з 200 чол. активних учасників.

Дешеві квитки зробили вечір доступним для населення, що й за 12 верстов ішло на концерт. Прийшли й не пошкодували: добірний програм задовольнив усіх.

Культурне значіння свята величезне. За рік після першого „Дня музики“ музика дедалі ширше охоплює роб.-сел. маси нашого району. Тому доказ—організація хоргуртків скрізь, де тільки є до того будь-яка можливість.—Валаяв,

Петропавлівка, Вазивок, Городище—всі мають молоді хоргуртки, що майбутнього року теж візьмуть участь у святі.

Гуртки цукроварень, що вже вдруге передають свято, мають значні досягнення. Хор під умілим і вдуманим керіванням А. Недзельницького з честю носить ім'я Леонтовича. Духовий оркестр перетворився в міцну організацію, що прагне дійти серйозної музики шляхом, накресленим своїм енергійним керівником І. Цимбалом. Значно зріс і змінився і струн. оркестр (кер. В. Левицький). Гурток бандуристів закрився нещодавно з місцевих селян. Він невеличкий—всього 5 чол., з яких одна дівчина-робітниця.

Вся ця робота не була б пророблена, якби самі гуртківці, переважно молоді, не тяглися так до музичного мистецтва, як це маємо. Прагнення це що-раз росте і треба лиш напрямувати його на вірну путь і музика стане невід'ємною частиною побуту.

Г. Ш.

З КИЇВСЬКОГО МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

Музична молодь

Інститут ім. Лисенка в Києві влаштував кілька концертів-показів свого симфонічного оркестру, де продемонстрував свої досягнення й показав свою студентську молодь—диригентів, співаків, музик,—що має закінчувати ін-т.

Програму першого концерту становили: увертюра й арія Горислави з оп. „Руслан і Людмила“ Глінки (увертюру диригував *Клиімів*, арію співала *Волківська* за диригуванням *Цілка*), скрипковий концерт Мендельсона (*Шульман* за диригуванням *Дорошенка*) та соль.-мінорна симфонія Моцарта (за диригуван. проф. Бердяєва).

В програмі другого концерту був скрипковий концерт Венявського (у виконанні *Малова* за диригуванням *Керна*), арія Марти з оп. „Царева Наречена“, муз. Р.-Корсакова (*Козунова*) та арія Йонтека з оп. „Галька“ Моноюшка (*Галковський*) за диригуванням *Поліського*, увертюра „Фрайшютц“ Вебера (дириг. *Сокальська*)

та 1-а симфонія Бетговена (дириг. викладач ін-ту Торанов). Концерти ці наочно довели, що ін-т готує досить солідну зміну оркестрантів, вокалістів та диригентів. Оркестр звучав досить добре, солісти скрипачі та вокалісти показали гарну техніку три та хороші голоси, особливо *Волківська*, що прийнята на наступний сезон до Київської опери. Студенти-диригенти також показали досить значну підготовку, особливо *Клиімів* та *Сокальська*, хоча в останньої не все гаразд із жестом.

В третьому показі, виставлено було нову оперу Золотарьова „Хвесько Андйбер“.

З студентів виконавців слід відзначити *т. Кухановську* (шинкаря), *Євтушенку* (кобзаря), *Шевця* (Козак Голота) та *Куліша* (Духа).

Диригент *Клиімів* добре провів цю досить складну оперу.

Український вокальний квартет

З'явилася нова музична одиниця—Український вокальний квартет ім. Л. Ревуцького. До складу квартету входять *Гайдай* (сопрано), *Демочан*-*Муріна* (меццо-соп.), *Лубенський* (тенор), *Єв-ушенко* (бас) та *Кампф* (ф.-п.). Організаційно-підготовчу роботу квартет проробив за три місяці. За такий, порівнюючи, короткий час квартет устиг досить добре заспіватися й виготовити чималі репертуар і в квітні вже почав концертну роботу по роб. клубах.

Крім камерної літератури української, російської та зах.-європейської квартет вводить до свого репертуару народні пісні в розробках *Степного*, *Ревуцького* й ін.

Активну участь в роботі квартету беруть композитор *Ревуцький Л.* (фортеп'яновий супровід до українських пісень) та поети *Зеров М.* і *Рильський М.* (переклади російської та зах.-європейської літератури).

За часів революційних це другий вокальний квартет у Києві (перший існував 1922-23 р. на чолі з *Дурдівським*). Але коли 1922-23 року робітничі клуби тільки-но здійснювали на ноги, а робітничі маса була ще остільки невідготована, що не сприймала камерної музики, то нині стан муз. роботи по клубах далеко кращий. Поруч із хорами народжуються оркестри духові, нар. інструментів і навіть симфонічні, а також вокальні студії, що культивують солоспів. Деякі клуби досягають значного ефекту в цьому напрямку. Вистава оп. „Винова Краля“ Чайковського силами заліжників—ясравий тому доказ.

Робітництво вже визначно тягнє до культивування камерного співу. Отже, перед молодим вокальним квартетом стелється широке поле діяльності. Правдивість вищезгаданих думок стверджує та зацікавленість квартетом, що виявили клуби

А. Бабій

ДИВОЧИЙ МАНДОЛІНОВИЙ ОРКЕСТР у м. ВІННІПЕГУ

(Канада)

Серед українських культурно-освітніх організацій Канади чи не найміцніша — так званий „Український Робітничий Дім“. Ця організація об'єднує кілька тисяч членів (жіноча секція має

понад 1000 членів, юнацька — понад 1500 членів). Організація має по різних містах 50 власних „домів“, має школи для неписьменних дітей з понад 2.000 учнів, що їх навчається, грамоти, музики, співів, танців, шиття то-що має курси англійської мови для підлітків, а також оркестри, хори, драмгуртки, книгозбірні.

При „Українському Робітничому Домі“ в м. Вінніпегу є дівочий мандоліновий оркестр (див. фото на обкладинці) під кер. диригента Миколи Гуцуляка. Цей оркестр провадить велику музично-виховачу роботу серед українського робітництва в Канаді. Так, у 1926 році оркестр об'їхав Західну Канаду, давши 50 концертів по філіях та будинках своєї організації. Минулого року оркестр, охопивши подорожжю всю Східну Канаду та деякі місцевості Сполучених Штатів, дав 80 концертів, причому преса висловила про оркестр, як про найкращий мандоліновий оркестр у цілій Канаді.

Члени оркестру не лише музики. Серед них є піаністки, співачки й танцюристки, що дає змогу різноманітно складати програми концертів. В репертуарі оркестру і солістів є твори так європейських авторів (Верді, Мендельсон, Шуберт, Бокеріні, Брамс й ін.), як і українських (Нішинський, Артемовський, Леонтович й ін.), а також народні українські пісні. На жаль, одірваність від Радянської України досі не давала змоги керівникам „Українського Роб. Дому“ обізнатися з сучасною українською музичною творчістю і поновити репертуар своїх муз.- та хоргуртків творами сучасних радянських композиторів. Але нині вже налагоджено зв'язок із ВУТОРМ'ом, журналом „Музика—Масам“ та видавництвами і „Дім“ одержує нову українську літературу.

Ю. Т.



Микола Гуцуляк, диригент оркестру

ХРОНІКА ТВОРЧОСТІ

Невідомі твори М. Лисенка. Шевченківський Інститут розшукав у Празі 18 творів (опусів) М. Лисенка, досі абсолютно невідомих.

Композитор С. Богатирьов (Харків) написав 4-ту увертюру (скерцо-увертюра), що її незабаром буде виконано в концерті в Слов'янському під кер. диригента Я. Розенштейна.

Історик музики Микола Грінченко (Київ) закінчив велику 2-томну працю „Історія української музичної культури“, що дає нарис розвитку муз. культури на Україні до наших днів. Книгу видає „Книгоспілка“.

Микола Коляда (Харків) здав до друку в ДВУ романс „Весняний день“, повесні виконуваний в Харкові й Києві, і закінчив сюїту для великого симфонічного оркестру; сюїта виконувалася в організованому ВУТОРМ'ом симфонічному концерті в Харкові.

Сергій Дрімцов (Харків) написав солоспів—„Коліскова на 9 січня“.

Юлій Мейтус (Харків) закінчив сюїту для симфонічного оркестру на українські теми і написав романс для високого голосу „Три

джерела“ на слова О. Пушкіна (переклад М. Рильського). Твори ці виконані в концертах ВУТОРМ'у в Харкові.

Валентин Борисів (Харків) закінчив 2-ий струновий квартет та романс для середнього голосу „Смерть Леніна“ на слова В. Поліщука.

Олександр Дашевський (Харків) написав два вокалізи-пастелі для середнього голосу в східному стилі, закінчив поему для скрипки й ф.-п. романс „Лю-Дяг!“, романс і вокалізи виконані в концерті ВУТОРМ'у.

Дмитро Клебанів (Харків) працює над музичною драмою за оповіданням Лавренева „Срочный фронт“.

Федір Богданів (Харків) написав два романси на слова Еллана: „Удари молота і серця“ та „Юний лад“. Романси виконуються на Харківській радіо-станції.

Вячеслав Барабашов (Харків) відрукував у ДВУ свій вокальний твір „Реквієм“ для середнього голосу й ф.-п.

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

Нові книжки в справі організації клубної роботи

К. Богуславський. Музична грамота Видання „Український Робітник“, 1928 р., 78 стор. Ц. 75 к.

Друкуючи цю книжку, і автор, і видавництво малі на меті допомогти так музично-неосвіченому членові хор.- або музгуртка, як і мало досвідченому керівникові цих гуртків. Складається книжка з таких розділів: 1) музична грамота, 2) хорова справа, 3) оркестрова справа (а) струновий гурток з народних інструментів і б) духовий оркестр, 4) музична термінологія, 5) ціни на музичні інструменти.

Перший розділ подає найпотрібніші для всякого гуртківця відомості з елементарної теорії музики; викладено їх просто й зрозуміло. Останні відділи цього розділу, де говориться про партитуру, читання її, перелиску поголошників та камертон, розраховано вже на керівника гуртка.

Розділ „Хорова справа“, правда, в надто стислому викладі, подає низку практичних порад що до організації хорової роботи в клубі і рекомендує цілу низку книжок та статей з методики як практич. ки цієї роботи. Заперечувати твердження тов. Богуславського про суті не можна, всі бо вони ґрунтуються на даних практики хорової роботи, але й задовольнити повної потреби музичного робітника вони не можуть.

Два дальші розділи подають лише відомості про склад оркестрів народних інструментів та духових і про стрій інструментів цих оркестрів.

Чагадаєв. Руководство к организации великорусских оркестров (домры, балалайки) в рабочих и красноармейских клубах и школах. Изд. Музсектора ГИЗ'а, Цена—30 коп.

Великоруські оркестри—досить поширений тип музичних самодіяльних колективів не тільки в РСФРР, але й на Україні, але їхня робота здебільшого ведеться надто по-аматорськи, кустарно, що є наслідком відсутності належно підготовлених керівників цих оркестрів. Тому потреба в книжці Чагадаєва вповні ясна, тим більше, що в „Руководстві“ подано в стислому викладі все потрібне для керівника оркестру. В книзі вміщено історичні відомості про оркестр, про його значіння в наш час, про домри та балалайки, їх строй, настрійку та роль в оркестрі, перевірку строю та способи гри на інструментах то-що. Великої уваги заслуговують розділи про навчання нотної грамоти, вибір, розумчання та виконання н'ес. Питання цих розділів освітлено не лише з практичного боку, але й з принципового. По деяких твердженнях автора, викладених в останніх трьох розділах, можна дискутувати, але це не шкодить ховоді побудованої за твердженнями автора роботи оркестру. В книжці вміщено також схеми, як треба розсаджувати оркестр, таблиці кількісного складу його по інструментах, правила для керівника то-що. Відомості викладено ясно й популярно. Ціна дешева.

Ін.

Анна Зеленко. Массовые народные танцы. Музыкальная обработка народных мелодий М. Лазарева. Руководство для коллективных танцев в кружках, клубах, на вечеринках, на экскурсиях и в школах, с предисловием агитпропа ЦК ВЛКСМ. Издат. „Работник просвещения“, Москва 1927 г. 48 стр., цена 80 к. Тираж—4000 экзempl.

Всі наші робітничі клуби заповнено, головним чином, молоддю, яка йде туди не тільки для того, щоб дістати тих чи інших знань, а й відпочити та повеселитись. Одною з таких розваг для молоді є танки; та через неміле керівництво ця розвага здебільшого дає небажані наслідки. Молодь почала захоплюватися мішансько-буржуазними гнилими танками, які побудовано не на здорових емоціях й не є танками художнього порядку, а головним чином, ґрунтуються на моментах фізіологічно-сексуальних.

Зараз, точитись вперта боротьба за якість масового художнього виховання, і в галузі масових розваг зживається оздоровлюючих заходів, щоб оберегти молодь від шкідливих „танцюльок“, тим більше що якість нового танкового матеріалу швидко відповідає вимогам клубної політосвітньої роботи.

Тов. Зеленко й намагається в своєму збірникові дати нам новий матеріал для танків, а саме, народні танки.

Цінність танків полягає не тільки в тому, що вони дають розвагу або відпочинок, цінність їх іще в сприянні музичному розвитку, вони бо сприяють розвитку ритмічного почуття, розвивають уважність і виробляють пластичність рухів. Цінність народних танків та, що вони розвивають волю до колективних дій, почуття єдності й сприяють виявленню масової народності творчості. Крім того, танки можуть ілюструвати той чи інший трудовий процес у музичному супроводі. В заняття фізкультурною танки вносять різноманітність і оживлення.

У збірникові А. Зеленко вміщено такі народні танки: „Страшак“ (Чеський), „Сім стрибків“ (Данський), „Танок запрошення“ (Шведський), „Чабогор“ (Угорський), „Танок машин“ (Шведський), „Танок хлопчаків“ (Шведський), „Хохлатка“ (Данський), „Старий візок“ (Фінський), „Скалки алмазу“ (Данський), „Загубила я паночку у струмку“ (Німецький).

До кожного танку подано зміст та малюнки з указівками, як танцювати танок.

Фортеп'яновий супровід до танків зроблено нескладний, через що навіть малодосвідчений лінійст зможе грати їх без особливого напруження. В разі відсутності рояля цю партію легко може виконати гармоніка або скрипка. Коли є гитара, мандоліна й балалайка, фортеп'янову партію можна доручити цьому інструментальному ансамблеві, для якого є в кінці збірника ноти.

За хибу збірника можна вважати відсутність танків народів СРСР, але автор закінчує другий збірник, який заповнить цю прогалину.

До збірника додано статтю проф. Грінвського, великого знавця хореографічного (тан-

кового) мистецтва та статтю автора збірника.

Видано збірника досить добре.

Коли б усі клуби використали цей цінний хореографічний матеріал, вміщений у збірникові, було б добре.

О. Перунів

Нові ноты

М. Коляда. «Люблю я димній фонтан». Романс для баритону, слова Плискунівського, видання ДВУ, Харків 1928 р., 6 сторін., ціна 45 коп. Теситура від до малі до фа першої октави.

Це перший друкований романс молодого композитора харків'янина, Миколи Коляди, досить відомого по його творах, виконуваних в камерних та симфонічних концертах у Харкові. Уже по одному цьому романсові можна сказати, що автор його—талантовитий музикант з доброю композиторською технікою та вмінням у рамках свого стилю дати цікаві музичні моменти. Здоров'я ліричності та об'єктивності—характерні риси і творчості композитора взагалі і даного романсу. Де-яка суворість твору, що, почасти, пояснюється вжитою цілотноністю, в даному разі є моментом позитивним, як протилежність поширеній в українській вокальній музиці солодкості. Що до вокальної партії романсу, то вона трохи одноманітна,—почувається, що вона впливає з гармонією, а не продиктована вимогами декламаційної інтонації. Романсові можна закинути її недостатню контрастність. Грі тембрами та інтересним гармонійним послідовностям автор дає перевагу над внутрішньою динамікою, що є наслідком об'єктивності. От ті враження, що їх справляє цей твір.

Підсумовуючи, треба сказати, що романс дуже свіжий та прямиий і що в нашому ДВУ давно не було видано чогось подібного. І ще: композиторський молодяк нині говорить своє мовою талантовитих слово й на нього треба звернути як-найбільшу увагу.

ПО МУЗИЧНИХ ЖУРНАЛАХ

В ч. 3 «Музыка и революция» треба відмітити цікаву статтю Дем'янова «О работе клубных хоров над оперою». Тов. Дем'янов доводить, що по деяких клубах РСФРР та України поставлено силами гуртківців опери. Він вважає за хибне захоплення клубів постановками опер з тих причин, що клуби не підготовлені ще до такої складної роботи:

«Работа над театрально-инсценированными формами (инсценировка песни и ряда песен, литературно-песенный монтаж, клубно-музыка. инсценировка и пр.) была лишь частичным случайным явлением. В результате клубные хоры приобрели, как уже сказано выше, навыки музыкального исполнения и организовали вокруг себя хорошие исполнительские силы, но далеко недостаточно развили навыки по чтению нот, вокальной технике и особенно—театрально-сценической интерпретации музыкальных произведений. Далее следует совер-

шенно неожиданный скачок к грандиозной работе, абсолютно непосильной для клубного хора. «Князь Игорь» в Брянске, «Руслан и Людмила» и целый ряд сложнее опер в Ленинграде и т. д.»

Автор далі говорить про те, що підчас праці на довгий час припиняється інша музична робота гуртківців, що розучування опери вимагає величезних зусиль і часу (тягнеться цілими місяцями) і призводить до необуртованої перемоці цілком гуртківцями своїх артистичних сил. Автор доводить, що до ставлення опери треба проробити велику методичну попередню роботу. «Да, опера это дальнейший и естественный этап в работе клубного хора, но к нему он должен подойти путем методически правильного развития и углубления своих учебных занятий по музыкальному просвещению».

П. Липко

Читай нові книжки в справах музичних, знайомся з новими музичними творами,—в цьому бо запорука твого поступу, як музики

МУЗИЧНІ РОЗВАГИ

МУЗИЧНА ГРА: „А ХТО З НАС ГРАМОТНІШИЙ?“

(Відповіді на запитання з № 5-го)

26. Всяка (крім старовинних) гама (назриклад, *до-мажор*) має сім ступенів, що по порядку зуться так: 1-й — тоника (*до*) 2-й—верхній увідний тон (*ре*), 3-й — верхня міданта (*мі*), 4-й—субдомінанта (*фа*), 5-й, —домінанта (*со*), 6-й—нижня медіянта (*ля*) 7-й—нижній увідний тон (*сі*).
27. Знаками *A-dig* визначається гаму *ля-мажор*. По квінтовому колу це буде четверта гама, значить, вона матиме три діззи.
28. Нотним станом (нотоносцем) зуться нотні лінійки з тим чи іншим ключем, які служать для писання нот і визначають висоту того чи іншого тону, що відповідає даній ноті (знакові). [Спочатку Гукбальд (див. муз. істор. нотатки в № 5-му) ввів дві лінійки, далі Гвідо з Арещо (див. прим. 2 на стор. 47 № 3—4) ввів 4, а пізніше додано й 5-ту).
29. Ключем у нотному письмі називають знак, що його ставлять на початку нотного стану й що визначає висоту й назву вихідної ноти, від якої визначаються всі інші. Ключів нині вживається три: *ключ фа*, (басовий) *ключ соль* (скрипковий) та *ключ до*, при чому останній де-далі витісняється двома першими. [Ключ *фа* (басовий) своїми крапками (:) визначає місце ноти *фа* в малій октаві. Ключ *соль* (скрипковий) у центрі своєї закріпки має лінію, що на ній пишеться нота *соль*. Ключ *до* о стиком двох своїх закріпок визначає висоту лінії, на якій міститься нота *до*. Цей ключ може грати ролю дискантового (тоді середина його припадає на нижню лінійку); альтового (середина—на середній лінійці) і тенорового (середина—на 4-й лінійці знизу)].
30. Ноту *фа* першої октави пишеться у скрипковому ключі—між першою та другою лініями, а в басовому—на другій приписній (заверну) лінійці.
31. Клавіятура сучасного ф.-п. має (від середньої клавіші, себ-то до першої октави) 1-шу. 2-у. 3-ю і частину 4-ої октави, а вниз—малу. велику октави, контроктаву й частину субконтроктави, — отже, всього 7 октав, іноді трохи більше.
32. Тетрахорд (з грецької) значить „чотирьохзвук“. У древніх греків це був звукоряд з чотирьох тонів, що відповідали строві 4-хструнної ліри; два крайні тони тетрахорду давали інтервал квати (2½ тони); конен тетрахорда складався з двох цілих тонів і одного півтона, який міг бути або внизу (дорійський тетрахорд), або асередині (фонгіський), або вгорі (лідійський):
 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$
 $e-f-g-a; d-e-f-g; c-d-e-f.$
33. Паралельними або рівнобінними гамами (строями) зуться два такі строї (мажорний і мінорний), що мають однакове число однакових знаків у ключі, напр.: *соль-мажор* і *мі-мінор*, *до-мажор* і *ля-мінор*.
34. Інтервал (з латинської) це—співвідношення висоти двох тонів. Інтервалом же зуть і два тони, що звучать одночасно або один за одним. Нижній тон інтервала зеться основою, а верхній—вершиною інтервала. [Назву інтервала (прима, секунда й інші.) визначає число ступенів від основи інтервала до його вершини; відстань основи до вершини визначається числом тонів між ними. Одні інтервали (прима=1 тону, кварта=2½ тона, квінта=3½ т., октава=6 т.) зуться чистими, інші (секунда=1т., терція=2т., секста=4½ т., нона=7 т., децима=8т.)—великими. Інтервали менші на півтона, ніж великі, зуться малими. Інтервали менші на півтона, ніж чисті або малі, зуться зменшеними, а більші на півтона за великі чи чисті—зуться збільшеними].

35. Інтервал—*сіфа* (вверху од *сі*) буде—квінта, а що в ній тільки три тони, то вона зменшена. Інтервал *сі-фа* (вниз од *сі*) є збільшена кварта, бо має три тони.

36. Інтервали, від основи до вершини яких є півтона—це збільшена секунда й мала терція (напр., *до-ре-діз*, *до-мі-бемоль*).



Так де-які клуби, сельбуди та нотовидавництва здійснюють високе гасло „Мистецтво—Масам“

37. Ноти *сі, сі-бемоль, сі-дубль-бемоль, сі-діз, сі-беклар* пишеться на одній і тій самій лінійці (3-й в скрипковому ключі), але звучать вони ріжно.

38. Акордом звється одночасне сполучення трьох, чотирьох і п'яти тонів, які можуть бути розміщені по терціях (напр., *до-мі-соль* (асі в одній октаві або в ріжних) є акорд. а *мі-сі-до-ре* не є акорд, а т. зв. випадкове сполучення, бо їх по терціях ніяк не розмістиш).

39. Тризвук (напр., *до-мі-соль*) є акорд, що складається з двох терцій (*до-мі + мі-соль*). (Тризвук з великої й малої терцій є *мажорний* та *мінорний*, а з двох малих — *зменшений*, а з двох великих — *збільшений*).

40. Секстансакорд утворюється перенесенням основного тону (в тризвуччі *до-мі-соль* це буде тон *до*) на октаву вгору [отже його побудова буде така: терція +

+ кварта (малі, великі, чисті й ін., в залежності від виду тризвуку)].

МАЛЮНОК-ЖАРТ



З яких муз. знаків складено цей малюнок?

41. Голоси співів поділяються на такі: октава (найнижчий бас), бас - профундо (глибокий, низький бас), бас-кантато (співучий, високий бас), баритон драматичний (сильний і широкого звуку) і ліричний (слабший, м'який, із легшим звуком, іноді теноральний), тенор драматичний, ліричний, мецохарактерний (себ-то середній між ліричним і драматичним) та теноральтино (рідкий, дуже високий тенор, іноді альтового вілтинку), контральто (найнижчий жіночий голос), мецо - сопрано (середній між контральто та сопраном), сопрано-драмат., лірич., лірико-драм. і колоратурне (себ-то самий найвищий жіночий голос, здатний робити трелі й інші прикрасні співові, що іншим голосам даються з великими труднощами).

Рішення загадок з № 5-го: 1) ноти, 2) опера-опера.

5 ЗАВДАНЬ-ЗАПИТАНЬ

1. Звідки пішли фігури ключа *соль* і ключа *фа*?
2. В якій тональності написано мелодію цього вальсу й яка її особливість?

4. Чому приєдні й гармонійні на наш слух інтервали терції та сексти в теорії музики звуться недосконалими?



3. Яку музичну науку часто плутають з музичним інструментом?

5. Яка різниця в порядковій дізів та бемолів у кантовому колі?

НАШЕ ЛИСТУВАННЯ

В. Кашубському (м. Овруч). Мабуть ви, не навчившись, не взяли б керувати вертопланом або будувати міст. Чом же беретеся писати вірші та музику? Пишіть краще дописи про музичну справу у вашій місцевості.

Є. Трутневі (с. Білодзерівка). Ваші дописи „Ведіть перед“ та „Сільська глушавина“ не підуть, бо це загальні міркування. Писати й міркувати мало, музкор мусить бути активним культурним робітником і посувати справу не самим міркуванням та писанням, а й живим ділом. Крім того, дбайте писати простіше, не „закручуйте“ словечок та фраз, що їх, як кажуть, „і на голову не налінеш“. Перечитайте статтю „Музкор і його робота“ в № 2 нашого журналу.

О. Коцюловському (с. Шубині Стави), М. Цареву-Луніну (м. Людиново), Хмарі (с. Засуля). Ваші твори передано на рецензію. Остаточну відповідь дамо в № 7.

П. Зленкові (с. Сталіно). Балалайку „Сестру“ настроюється так: 1-а струна—соль 1-ої октави, 2-а й 3-я струна—ре 1-ї октави, а домру „тенор“—так: 1-а струна—соль (малої октави), 2-а струна ре (мал. октави), 3-я струна—ля (великої октави).

Ф. Осауленкові (м. Ковалівка). Самонавчителів гри на скрипці немає. В цьому числі журналу ми почали друкувати статті для скрипачів-самоуків, в яких буде вказано і підручники гри на скрипці. Адреса редакції журналу „Искусство в школе“ така: Москва, Наркомпрос.

Відповідальний редактор М. Христовий

Колегія: П. Козицький — заст. редактор; Н. Рабічев — представник к/в ВУРПС; О. Філіпов — представник ЦК ЛКСМУ; Ю. Ткаченко — відп. секретар.

Державна Публічна
БІБЛІОТЕКА УРСР

1938. 1938

**ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ ЄДИНИЙ В УСРР МІСЯЧНИК
МАСОВОЇ МУЗИЧНОЇ РОБОТИ**

„МУЗИКА-МАСАМ“

(видання „Радянського Села“)

Орган УПО НКО, Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ), ВУРС та ЦК ЛКСМУ з марксистського погляду вивчення музичної науки, музично-громадського життя й музичного мистецтва України, СРСУ та закордонну, широко відкриває свої сторінки для обміну думками й досвідом своїх читачів, дає поради в справах самоосвіти, організації масової музичної роботи із хором, оркестром, музгуртком тощо, в сервіс репертуару, музичної гігієни, писання музичних дописів й листів редакції на нові музичні твори й книжки з музики.

Журнал виходить раз на місяць.

Протягом року журнал дасть 24 додатки (ніде не друковані музичні твори кращих сучасних композиторів):

7 хорів, 4 романси, 4 твори для духового оркестру, 3 для оркестру народних інструментів, 2 твори для кобзарської капели, 2 для с рунного та 2 для вокального ансамблів.

Примітка. Крім того ноти подаватиметься й в тексті.

кожний річний передплатник, що внесе передплату сповна, дістає право купувати через редакцію 1) всі музичні видання українських видавництв за знижкою в 20 проц., а видання Всеукр. Т-ва Реп. Музик (ВУТОРМ) — за знижкою в 30 відсоток, 2) музичні інструменти за знижкою в 5 відсоток.

Харків, Пушкінська вул., № 24, „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“.

Умови передплати див. нижче.

ВИДАВНИЦТВО

„РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

Приймається передплату на такі видання:

„СЕЛЯНКА УКРАЇНИ“ — двошотижневий громадсько-політичний і літературно-науковий ілюстрований журнал Центрального Відділу Робітників та Селянок ЦК КП(б)У.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: На 1 рік — 3 карб. || На 3 міс. — 75 коп.
„ 6 міс. — 1 „ 50 коп. || „ 1 „ — 25 „ (2 №№)

„СІЛЬСЬКИЙ ТЕАТР“ — журнал місячник художньої роботи на селі.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: На 1 рік — 3 карб. || На 3 міс. — 80 коп.
„ 6 міс. — 1 „ 50 коп. || „ 1 „ — 30 „

„МОЛОДНЯК“ — літературно-мистецький та громадсько-політичний журнал-місячник, орган ЦК ЛКСМУ.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: На 1 рік — 4 карб. || На 3 міс. — 1 карб. 10 коп.
„ 6 міс. — 2 „ 40 коп. || „ 1 „ — 40 „

„МУЗИКА-МАСАМ“ — місячник масової музичної роботи, орган Відділу Мистецтва УПО НКО, Всеукр. Т-ва Революційних Музик, ВУРС'у та ЦК ЛКСМУ.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: На 1 рік — 3 карб. || На 3 міс. — 85 коп.
„ 6 міс. — 1 „ 60 коп. || „ 1 „ — 30 „

„ЧЕРВОНА ПРЕСА“ — місячник Відділу Преси ЦК КП(б)У та ЦВ і Харківського Бюро СРП.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: На 1 рік — 6 карб. || На 3 міс. — 1 карб. 50 коп.
„ 6 міс. — 3 „ 50 коп. || „ 1 „ — 50 „

Передплату на журнали, що виходять у видавництвах „Рад. Село“, можна здавати до кожної поштової установи, районним або сільським уповноваженим видав., сільськошам, учителям, секретарям сільрад, або надсилати безпосередньо до видавництва на адресу: Харків, Пушкінська вул., № 24, В-во „Радянське Село“.